

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

Argumento(s) de projecto: possibilidade(s) de um atlas

Daniel Filipe Torres Ferreira

M

2018



Argumento(s) de projecto: possibilidade(s) de um atlas

Daniel Filipe Torres Ferreira

Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da
Universidade do Porto sob a orientação do Professor Manuel Augusto Soares Mendes

Porto, Setembro de 2018

Ao meu avô

Agradecimentos

Ao professor Manuel Mendes, por me ter recebido sem reservas, pela orientação, pela confiança, pela disponibilidade que sempre demonstrou, pelo entusiasmo que, às vezes, me faltava, pela sensibilidade para a arquitectura e para a vida. Sem ele, esta dissertação não seria possível.

À Filipa (e à sua mãe) e ao Jorge, mais do que família, por serem o núcleo imprescindível. Pelas ajudas incontáveis e impagáveis. Pela generosidade, alegria e brilhantismo. Pelas lições.

Ao Diogo (e à sua mãe), amigo de longa data, companheiro desde o primeiro traço; à Maria pela frontalidade das opiniões e aprendizagem incessante; ao António pelas noites infinitas de desenho.

À Diana pelas conversas demoradas e pacientes, pela partilha da genialidade e sensibilidade.

Ao Mário, amigo desde sempre, pelo apoio impagável.

À arquitecta Sofia pela oportunidade e pela sensibilidade de criar condições para que este trabalho se concretizasse.

À mãe da Alexandra pela atenção e pela recepção sempre carinhosa.

Aos meus avós, pelo esforço de acompanhar, pelo interesse, pelo mimo que ultrapassa as barreiras do razoável. Sobretudo, ao meu avô, pelo optimismo e pelas lições de vida.

Por fim e com uma gratidão profunda que não se traduz em palavras, aos meus pais, pela paciência, pela compreensão, pelo apoio e por todos os sacrifícios a que se sujeitaram para me garantir os recursos para que me pudesse demorar na realização deste trabalho.

A eles, por tudo...

... e à Alexandra, pela outra metade.

Abstract

This dissertation had its origin on the unrest that has been growing around the consciousness of the end of this cycle, of learning the architecture's operative tools, based on principles, methodologies of a particular school. And so, it assumes itself as a step back, a distance, a transition to the next moment - the confrontation to the real conditions of making architecture.

In this student-architect condition, this document symbolizes/configurates the (possible) search on the (re)foundation of my own sense of project, of an autonomy. Without dogmas or paradigms, we try to identify the fundamentals or arguments of the creation of (our/a) project.

In the set of sections here gathered we try to give notice to the movements, incurses or approaches that have been carried out, both on the projects-of-architecture of the masters as well on our own essay circumstances - to recognize an inherited body with a future purpose, at the fair distance.

Admitting the arbitrariness of the architectural form, that provides from the liberty associated to its creation, and the unrest that this consciousness generates against the infinite panorama of possibilities of giving a form to the form, we seek for instruments, strategies, procedures, anchors or valid arguments to the project - we look for our own law in that freedom.

Recognizing the complementary sense of every construction, we project in the task of drawing the space of "we", the reason of (our own) architecture. In order to be timely to architecture and to be a participant in the right tone, we attribute the project a procedural sense (as a resilience to the method idea) and explore the *look*, *distance* and *limit* as a way of building that adequacy problem; of building a posture, a certain way to look and intersect the world, of (re)concile what, at the start, wasn't (re)conciable.

Resumo

A presente dissertação nasce da inquietação que foi crescendo face à consciência do final deste ciclo, de aprendizagem das ferramentas operativas da arquitectura, assentes em princípios, metodologias de determinada escola. E, por isso, assume-se como um passo atrás, uma distância, como transição para o momento seguinte, de confronto com as condições reais de produção da arquitectura.

Nessa condição de estudante-arquitecto, este documento sinaliza/configura a procura (possível) pela (re)fundação de um sentido de projecto próprio, de uma autonomia. Sem dogmas ou paradigmas, procuramos identificar os fundamentos ou argumentos da criação do (nosso) projecto .

No conjunto de secções aqui reunidas procuramos dar notícia dos movimentos, incursões ou aproximações que se foram realizando, tanto nos projectos-de-arquitectura dos mestres como nas nossas próprias circunstâncias ensaio — reconhecer uma corpo herdado com propósito de futuro, à distância justa.

Admitida a arbitrariedade da forma arquitectónica, fruto da liberdade associada à sua criação, e a inquietação que esta consciência gera face ao panorama infinito de possibilidades de dar forma à forma, procuramos instrumentos, estratégias, procedimentos, âncoras ou argumentos validadores para o projecto — procuramos encontrar a lei nessa liberdade.

Reconhecendo o sentido complementar de toda a construção, projectamos na tarefa de desenho do espaço do “nós” a razão de ser da (nossa) arquitectura. Com o intuito de lhe ser oportuno, de lhe participar no tom certo, atribuímos ao projecto um sentido processual (como resiliência à ideia de método) e exploramos *mirada*, *distância* e *limite* como modo de construir esse problema de adequação; de construir uma postura, uma certa forma de olhar e intersectar o mundo, de (re) conciliar o que à partida não era (re)conciliável.

Sumário

13 Lista de imagens

17 Apresentação

(Um Itinerário) Argumento(s) de projecto

PARTE I

Sobre o conceito de arbitrariedade

- 29 A origem do capitel Coríntio
- 38 O fim da ditadura das ordens clássicas e a noção de arbitrariedade
- 44 Condições para um distanciamento
 - [A] Lições dos mestres
 - [B] Aprender com | pelo projecto

PARTE II

Mirar | Distância

- 51 O lugar como validador do projecto
- 53 Do processo: mirar — (in)formar
- 55 Mirada e distância: estratégia de aproximação
 - [C] Cidades Inscritas

Limite

- 61 A lógica do absurdo — Categorias de exclusividade (o pensar e as suas construções)
- 65 A simultaneidade de relações de opostos — movimentos de correlatividade
- 69 Pensar a construção do “e”: construir transversalidades
- 71 Espessura e mutabilidade do limite
- 74 Suave manifesto por uma arquitectura do “e”
 - [D] A Casa no Limite

PARTE III

Contiguidade

- 79 Intersecção — elogio à capacidade intersectiva do projecto
- 81 Contiguidade: Interior — Exterior
- 83 Elementos de dupla função

Lições de arquitectura | projecto

- 85 Pela naturalidade do projecto: lições e princípios para uma condição de estação
- 92 Entre o sonho e a realidade: condições de alojamento do projecto

101 Bibliografia

107 Créditos de imagens

111 Anexos

Lista de imagens

- Figura 1** André Malraux a seleccionar fotografias para Le Musée Imaginaire, 1947. P.22
- Figura 2** Como nasce a arquitectura, desenho de Oscar Niemeyer para a capa do livro Conversa de arquitecto. P.28
- Figura 3** As quatro ordens da arquitectura. Vitruvius, Dez libros de la architectura (1450). P.29
- Figura 4** Calímaco no momento da invenção da ordem coríntia, Roland Fréart de Chambray (1664). P.30
- Figura 5** Representação do capitel Coríntio e a sepultura da jovem de Corinto que lhe deu origem. P.33
- Figura 6** Templo de Apolo Epicuro, Bassae: vista geral, planta e perspectiva. P.34
- Figura 7** Desenho executado numa conferência em Buenos Aires, Le Corbusier (1929). P.40
- Figura 8** Cinco princípios para uma nova arquitectura, Le Corbusier (1926). P.42
- Figura 9** Why Not? Torre do edifício Burgo na Avenida da Boavista (Porto), Eduardo Souto Moura. P.46
- Figura 10** Projecto para duas casas em Haia, (Holanda), Álvaro Siza. Alçado, Esquisso da distribuição material e seus encontros e plantas. P.[A]_5
- Figura 11** Esquisso do projecto para duas casas em Haia, (Holanda), Álvaro Siza. P.[A]_6
- Figura 12** Duas casas em Haia, Holanda, Álvaro Siza, (1984-88). Vistas do parque Van der Venne e esquisso. P.[A]_7
- Figura 13** Desenho das mãos a desenhar, Álvaro Siza. P.[A]_12
- Figura 14** Desenho de estudo dos edifícios da Faculdade de Arquitectura, Álvaro Siza. P.[A]_17
- Figura 15** Construção da Via Panorâmica, Porto. A Quinta da Póvoa e os terrenos da futura Faculdade de Arquitectura. P.[A]_18
- Figura 16** Desenho inicial da proposta volumétrica para o edifício da faculdade de arquitectura, Álvaro Siza. P.[A]_19
- Figura 17** Sequência de desenhos reveladores da ideia de fragmentação do primeiro volume proposto, Álvaro Siza. P.[A]_20
- Figura 18** Maquete do conjunto dos edifícios da Faculdade de Arquitectura, Álvaro Siza. Vista aérea do Kursall de San Sebastien, Rafael Moneo. P.[A]_23
- Figura 19** Estudo da relação entre a galeria e os volumes das torres, Álvaro Siza.. P.[A]_24
- Figura 20** Estudo da materialidade dos edifícios, Álvaro Siza. P.[A]_25
- Figura 21** Fotografia da construção com vista para a Ponte da Arrábida. P.[A]_26
- Figura 22** Fotografia do edifício visto da margem oposta do rio Douro. P.[A]_28
- Figura 23** Desenho do conjunto incluindo a articulação com o pavilhão Carlos Ramos. P.[A]_30
- Figura 24** Pormenorização da estereotomia da pedra do volume de entrada. Estudos para a entrada no edifício, Álvaro Siza. P.[A]_32
- Figura 25** Topography of Terror, Peter Zumthor (1993). P.[A]_37
- Figura 26** Steilneset Memorial, Noruega, Peter Zumthor (2011). P.[A]_37
- Figura 27** Bruder Klaus Feldkapelle, Peter Zumthor (2001). P.[A]_39
- Figura 28** Vista geral do complexo. P.[A]_42
- Figura 29** A pedra de Vals. P.[A]_43
- Figura 30** Rudas Baths, Budapeste. P.[A]_44
- Figura 31** Esquisso da fase inicial do processo de projecto, Peter Zumthor. P.[A]_45
- Figura 32** Esboços de articulação da pedreira com o acesso e as diferentes temperaturas dos tanques, Peter Zumthor. P.[A]_47
- Figura 33** Maquete em cartão dos blocos de pedra expostos à luz, Peter Zumthor. P.[A]_48
- Figura 34** Maquete global da intervenção — blocos de pedra sobre a encosta. P.[A]_49
- Figura 35** Pormenor da relação entre a cobertura e o edifício e destes com a envolvente montanhosa. P.[A]_49
- Figura 36** Corte diagramático da mesa, Peter Zumthor. P.[A]_50
- Figura 37** Corte esquemático da mesa como possibilidade de unidade para formar o edifício, Peter Zumthor. P.[A]_51
- Figura 38** Desenho representativo da relação entre os blocos e as lajes. P.[A]_52
- Figura 39** Vistas da maquete de estudo. P.[A]_52
- Figura 40** Desenho exterior do conjunto, Peter Zumthor. P.[A]_53
- Figura 41** Estudo dos alinhamentos entre os blocos de pedra. P.[A]_54
- Figura 42** Estudo das juntas no pavimento. P.[A]_55
- Figura 43** Estudo dos espaços de chegada e distribuição. P.[A]_55
- Figura 44** Estudo de variações e transições entre espaços. P.[A]_56

- Figura 45** Sequências espaciais no edifício. P.[A]_57
- Figura 46** Síntese da distribuição dos diferentes espaços interiores dos blocos de pedra. P.[A]_59
- Figura 47** Planta, corte e perspectiva de estudo do interior de um dos blocos de pedra. P.[A]_60
- Figura 48** Planta e vista de um dos blocos de pedra com relação com o exterior do edifício. P.[A]_61
- Figura 49** Planta da solução final. P.[A]_62
- Figura 50** Esboço inicial. P.[A]_63
- Figura 51** Composição da relação entre a água e a pedra, Peter Zumthor. P.[A]_65
- Figura 52** Duas vistas complementares do terreno do projecto e espaços envolventes. P.[B]_4
- Figura 53** Fotografias e desenho das várias fases e versões do projecto. P.[B]_6
- Figura 54** Documentação da versão final. Vista da maquete, alçado poente e implantação. P.[B]_8
- Figura 55** Vista do terreno de intervenção. P.[B]_10
- Figura 56** Vista da maquete do plano urbano proposto. P.[B]_12
- Figura 57** Desenho síntese do plano urbano proposto. P.[B]_13
- Figura 58** Planta e alçados da proposta. P.[B]_14
- Figura 59** Alçado, implantação e esquisso da proposta. P.[B]_16
- Figura 60** Vistas da maquete de estudo. P.[B]_18
- Figura 61** Pipelines das refinarias da zona portuária de Sines. P.[B]_20
- Figura 62** Síntese dos sistemas e das suas articulações e representação do sistema amarelo e dos seus espaços mais significativos. P.[B]_22
- Figura 63** Desenhos da proposta para a recuperação do Parque de Campismo e Caravanismo e de todo o espaço envolvente. P.[B]_24
- Figura 64** Desenho de Álvaro Siza, Caderno preto de 1979. P.50
- Figura 65** A matriz, Robert Venturi e Denise Scott Brown. Verso da capa de Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room. P.56
- Figura 66** Quadro com conjunto de oposições seleccionadas no estudo. P.58
- Figura 67** Diagrama do projecto com os sistemas em estudo. P.[C]_2
- Figura 68** Logic of Place, Lee Kun-Yong, (1975).P.[C]_1
- Figura 69** A relação forma — espaço. P.[C]_4
- Figura 70** Constellations drawings, de uma série de dezasseis desenhos em caderno preto, Pablo Picasso (1924). P.[C]_7
- Figura 71** Bregenz Art Museum (Áustria), Peter Zumthor (1989-1997). P.[C]_11
- Figura 72** Planta da capela de Ronchamp e edifícios envolventes, Le corbusier (1950-1955). P.[C]_14
- Figura 73** Planta de demolições, fotografia de obra e vista da gárgula da capela de Ronchamp, Le corbusier (1950-1955). P.[C]_15
- Figura 74** A magia do real – café na residência de estudantes, fotografia de Hans Baumgartner (década de 1930) . P.[C]_16
- Figura 75** Natural Order, Kishio Suga (1975). P.[C]_19
- Figura 76** Appearing Space, Kishio Suga (1982). P.[C]_19
- Figura 77** The Gap of The Earth Tremor, Kishio Suga (1976). P.[C]_19
- Figura 78** Le corbusier com uma pedra; Femme Maison, Louise Bourgeois (1947). P.[C]_21
- Figura 79** Maquete da Bruder Klaus Field Chapel, Peter Zumthor (2001-2007). P.[C]_22
- Figura 80** Mimesis, Barbara and Michael Leisgen (1971). P.[C]_24
- Figura 81** Fotografias e desenho de detalhe da Gugalun House, Peter Zumthor (1990-1994). P.[C]_28
- Figura 82** Nomad Circle, Richard Long. P.[C]_31
- Figura 83** Desenho das Pirâmides de Gizé, Álvaro Siza. P.[C]_32
- Figura 84** Crianças a brincar na cobertura da Unidade de Marselha, fotografia de Rene Burri (1959). P.[C]_35
- Figura 85** A mão de Le Corbusier com um seixo, fotografia de Lucien Hervé (1951). P.[C]_35
- Figura 86** Vista exterior e vista interior da Casa Malaparte, Adalberto Libera (1938). P.[C]_38
- Figura 87** Vista exterior e vista interior da Casa Farnsworth, Mies van der Rohe (1951). P.[C]_38
- Figura 88** Vista de um pequeno farol. P.[C]_41
- Figura 89** Vista da Bruder Klaus Field Chapel, Peter Zumthor (2001-2007). P.[C]_41
- Figura 90** Desenho da Ribeira do Porto com o Palácio Episcopal ao fundo, Álvaro Siza. P.[C]_43

- Figura 91** Centro Galego de Arte Contemporânea, Álvaro Siza (1993). P.[C]_45
- Figura 92** Gala e duas Costeletas de Porco no ombro, Salvador Dalí. P.63
- Figura 93** The Kiss. Fotograma do filme Ivan 's Childhood de Tarkovsky, (1962). P.63
- Figura 94** Conjunto de fotogramas de Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, Bruce Nauman (1967). P.64
- Figura 95** A Medusa Mitológica, Le Corbusier. Desenho do encontro do sol e da medusa mitológica, a luz e a escuridão. P.66
- Figura 96** Pareja con las cabezas llenas de nubes, Salvador Dali (1936). P.67
- Figura 98** Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona, Mies van der Rohe. Fotografia do edifício na época da exposição, planta e fotografia actual P.70
- Figura 99** Fotografias do mar na Foz do Porto, Fernando Távora, anos 40. P.72
- Figura 100** Perfil de Buenos Aires iluminado, Le Corbusier, (1929).. P.[D]_2
- Figura 101** Desenho da casa na Praça de Liege, Luís Penha. P.[D]_1
- Figura 102** Projecto para três casas pátio, Mies van der Rohe (1938). P.[D]_7
- Figura 103** Vista e planta do museu Kunsthau Bregenz, Peter Zumthor (1997). P.[D]_13
- Figura 104** Puente del Diablo en Martorell, Charles Clifford (1860). P.[D]_15
- Figura 105** Implantação do Museu para dois Picasso em Madrid, Álvaro Siza. P.[D]_15
- Figura 106** Cobertura da Unidade de Marselha, Le Corbusier. P.[D]_18
- Figura 107** Terraço do apartamento Beistegui (Paris), Le Corbusier (1929-31). P.[D]_18
- Figura 108** Estudo e perspectiva do pilar do Pavilhão da Alemanha na Feira Internacional de Barcelona, Mies van der Rohe (1928). P.[D]_19
- Figura 109** Il Natale dei rimasti, Angelo Morbelli (1902). P.[D]_24
- Figura 110** Ministério da Saúde do Rio de Janeiro (Oscar Niemeyer), fotografia de Rene Burri. P.[D]_26
- Figura 111** As mãos de Le Corbusier. P.[D]_28
- Figura 112** Marriage of reason and squalor, Frank Stella (1959). P.[D]_29
- Figura 113** Cúpula do Panteão, Roma. P.[D]_31
- Figura 114** Fotografia do momento em que o oficial da guarda de fronteira da Alemanha Oriental salta o muro de Berlim (ainda em construção), fotografia de Peter Leibing (15 de Agosto de 1961). P.[D]_33
- Figura 115** Entrada do Seagram Building em Nova Iorque, Mies van der Rohe (1958). P.[D]_34
- Figura 116** Entrada da Capela de Ronchamp, Le Corbusier (1954). P.[D]_34
- Figura 117** Porta de uma das habitações do Bairro da Malagueira (Évora), Álvaro Siza. P.[D]_37
- Figura 118** Porta do abrigo para ruínas arqueológicas romanas em Chur, Peter Zumthor (1985-1986). P.[D]_37
- Figura 119** Desenho de pormenorização de puxador para a Villa Mairea, Alvar Aalto (1940). P.[D]_39
- Figura 120** Desenho de pormenorização da entrada principal do edifício da Faculdade de Arquitectura, Álvaro Siza . P.[D]_39
- Figura 121** Morning Sun, Edward Hopper (1952). P.[D]_40
- Figura 122** Night Windows, Edward Hopper . P.[D]_40
- Figura 123** A Woman in Bed, Rembrandt (1647). P.[D]_42
- Figura 124** Mies van der Rohe a espreitar pela janela. P.[D]_43
- Figura 125** Windows, Eduardo Souto Moura (2012). P.[D]_45
- Figura 126** A relação entre arquitectura e a engenharia, Le Corbusier. P.78
- Figura 127** Diagramas de fachadas, Robert Venturi. P.80
- Figura 128** Quadro com as estratégias utilizadas em cada um dos projecto académico referenciados no Caderno [B]. P.85
- Figura 129** Estudo da volumetria do edifício industrial. P.94

APRESENTAÇÃO

Problema/pertinência/objectivos

*Explorar os [eventuais] critérios com que a arquitectura constrói a forma; estudar quais podem ser as pautas de que se valem os arquitectos para a construção da arquitectura, que não são outras que aquelas mediante as quais se explica a forma, como propósito e ponto de partida para uma discussão teórica.*¹

O projecto de dissertação que aqui se apresenta nasce da consciencialização de um aprendizado em arquitectura que agora se encerra na sua vertente académica, e que permitiu a conquista de algumas ferramentas para fazer arquitectura, assentes em princípios, ferramentas e metodologias de determinada escola/ ideia de arquitectura. Na altura em que se encerra este ciclo, de aprendizagem dos processos operativos da arquitectura, a dissertação procura assumir-se como registo da transição para um outro: o da procura de uma voz ou espaço próprios, de uma consciência pessoal. Um acto de resiliência face a uma prática potencialmente mecanizada.

Sem esquecer essa herança, onde necessariamente nos inscrevemos, procuramos estabelecer uma distância, *a que requer um artista quando dá um passo atrás para apreciar a obra que realiza. A distância que se precisa para mirar.*² Uma revisitação a um corpo de conhecimento herdado com um propósito de futuro, quicá de infidelidade. A procura, pelo estudo dessa herança e do projecto próprio, da verdadeira matriz do problema do (nosso) fazer arquitectura e dos problemas onde se poderá vir a fundar e validar o projecto. É a capacidade/necessidade de autonomia face a um conjunto de (pre)conceitos, procurar (re)conhecê-los para lhes atribuir a justa distância. Procurar âncoras, pontos de apoio, para fugir de uma arquitectura superficial, *que resulta fácil*; resultado de uma necessidade de assumir uma posição própria, incompleta, em constante construção e mutação.

Não se trata de um estudo demonstrativo. Não se procura validar uma opinião,

1. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.54

2. *Não pretendi fazer teoria embora por momentos pareça o contrário. Não há uma linha “argumental” nem se defende tese alguma nem se obtém nenhum tipo de conclusão. Há distância, a que requer um artista quando dá um passo atrás para apreciar a obra que realiza. A distância que se precisa para mirar. No sentido original do theorien grego, a mirada atenta e distante, se obtém uma certa visão geral ou de conjunto que se parece à teoria. Não obstante, a imersão no abstracto requer subir cada certo tempo, como sucede com a baleia, para respirar o ar do concreto. In Espuelas, Fernando. Madre materia. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009. P.10*

persuadir com determinada teoria ou narrativa acerca de algum arquitecto ou obra. Não temos como intenção dar respostas concretas aos problemas, porque sabemos à partida da sua impossibilidade. Não existem respostas definitivas a perguntas sobre o que é a arquitectura, o que é o lugar, o que é o projecto, etc.

Cabe-nos a tarefa de criar os movimentos de aproximação que nos pareceram mais adequados em torno de cada problema, perguntas tangentes, que nos permitiram sondar, ir dando a entender, afinar a própria pergunta mais do que arriscar uma resposta. O que aqui se procura alcançar é a nitidez (possível) relativamente à densa nebulosa que envolve o acto de criação do projecto. A prova procura dar notícia do que foram os movimentos dessa investigação. É, portanto, ela mesmo, mais do que um projecto, um registo ou arrumação do processo desse projecto em continuidade. E como todo o projecto, procura demonstrar a capacidade de seleccionar, dissecar e hierarquizar. O projecto da Casa que sou. A construção de um pensamento com voz própria que se materializará em betão, madeira, tijolo, etc., sempre que a nova circunstância imponha. E, por isso, trata-se de um projecto transversal, a construção de um pano de fundo, de um porto seguro/orientador, ao qual sempre se recorre(rá). A construção de um mundo possível, uma versão do mundo — um corte no caos dos nossos pensamentos que procura dotar-se de sentido.

Os recursos, os objectos, são os que as circunstâncias de projecto foram levantando, os que a inquietação do projecto foi exigindo. E, por isso, são sempre pessoais, circunstanciais e simultaneamente colectivos e (necessariamente) universais. Porque assim é cada projecto. Resultam do estudo do corpo teórico que a arquitectura foi construindo ao longo dos anos e da prática própria, dos mestres, dos professores e do aluno. São afectos, tendências, inclinações, obsessões, para os quais se procura uma hierarquização/arrumação para que, esclarecidos, se potenciem como argumento(s) de projecto(s).

*Uma vez mais sigo na procura de uma fonte de início. Sei que é parte do meu carácter querer descobrir os inícios.*³

A investigação parte do projecto, da necessidade objectiva de fundamentar

3. Kahn, Louis. *Amo los Inicios*. Seminário Internacional *La Ciudad Invisible*. Aspen, Colorado, USA, 19 de Junho 1972. P.16. Este texto é parte de uma conferência que o arquitecto apresentou no seminário indicado e foi consultado na versão em castelhano que se encontra disponível em <https://proyectandoleyendo.files.wordpress.com/2011/02/amo-los-inicios-louis-i-kahn.pdf>

a acção de projectar, contra toda a produção arbitrária e/ou sistemática sem problematização. Inicia-se aqui a procura de uma postura pessoal de projecto, lançar as bases para uma ideia de arquitectura, que quer fundar a origem do projecto num sentido necessário, a partir de um significado, uma síntese não definida *a priori* mas resultado consciente, próprio e significativo do pensar sobre os problemas do projecto. Evitar reproduzir arquitectura/objectos, através de um paradigma já estabelecido, mas antes pensar sobre o problema, para que seja esse pensamento a (in)formar e fundamentar o projecto. Procuramos, nessa distância, recuperar o mistério das coisas, perante a falsa sensação de as possuir totalmente. Uma espécie de segunda inocência, mas informada.

A dissertação é, no fundo, o relato dos movimentos que construíram a tentativa de perceber/compreender o que é o(s) nosso(s) movimento(s) dentro daquilo que é a arquitectura, através do projecto. Queremos aprender/entender/estudar o que é arquitectura, mas como um acto em experiência. Sabendo desde logo que esse praticar se adquire em duas vertentes. Por um lado, envolve um conhecimento de lições potenciais que qualquer construção pode viabilizar (em conhecimento/informação), um conhecimento que ao longo dos tempos se vai construindo, um saber validador do que possa ser esta forma de pensar/agir/participar enquanto sistema arquitectado de conhecimento. Por outro lado, existe também um aprender que envolve o fazer directo de uma acção, pelas circunstâncias de ensaio. Um pedido, um envolvimento directo, no sentido de lhe responder/acrescentar em forma.

Nestas duas vertentes do aprender dos processos operativos da arquitectura intersectam-se constantemente três personagens: aluno, professor(es) e mestre(s) — aulas e lições. O professor, como agente validador da solução a cada exercício e simultaneamente regulador assíduo do processo, vai calibrando os estímulos necessários ao projecto. Com o terminar deste ciclo de aprendizagem, o desaparecimento desta personagem provoca um certo desconforto. Torna-se necessário encontrar ferramentas de validação dos exercícios futuros.

Professores e mestres, aulas e lições constroem o suporte do que chamaremos de herança. O estudo dessa herança faz-se a partir de um pressuposto de infidelidade ou autonomia e com a intenção de, posteriormente, esta ser evocada/convocada numa condição de esquecimento.

Os exercícios de projecto são agora momentos de aprendizagem. Não é relevante a qualidade da solução em cada caso específico, mas antes o que

foi possível problematizar no trajecto informação-forma-informação de cada projecto.

Aluno-professor-mestre cruzam-se nos problemas do projecto próprio pela mão das soluções sonhadas, as referências. Melhor que quaisquer outras, estas revelam o que se procurava alcançar como solução, para resolver o problema/a pertinência que o ensaio no projecto levantou. Uma dissertação com um pé na herança e outro na circunstância. Herança essa que se convoca numa condição de esquecimento que se propõe tomar com alguns pressupostos de infidelidade — único princípio de verdadeira originalidade.

É a beleza cristalizada do quadro, a sua centrípeta beleza encontrada, fixada com orgulho, exibida como um troféu, que se opõe à mesa de trabalho enquanto beleza fracturante, superfície de encontros e posições passageiras, em que sempre se pode corrigir e modificar, ou receber sem hierarquia. ⁴

Foi sobre a mesa/estirador, verdadeiro campo de batalha, que se colocaram, de forma descomprometida, arquitectos, obras, imagens e textos que, mediante critérios e estratégias de confrontação, se deslocaram/acolheram em informação/ferramentas úteis para uma problematização acerca do processo de criação do projecto de arquitectura, na construção de uma posição própria, de uma tendência, um compromisso. Partiu-se de uma espécie de mesa desordenada, onde se acumulou o conhecimento adquirido ao longo do tempo de formação e que se pretende, numa primeira fase, domesticar, para de seguida desmontar, desformatar um ciclo de montagem e desmontagem. A (re)conquista de uma ordem, um pano de fundo sobre o qual sucede repetidamente a desordem que cada nova circunstância (necessariamente) cria.

O ponto de partida o texto de Rafael Moneo “Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura”, que serve de mote a toda a dissertação. Para tentar criar uma condição de resposta aos problemas que se levantam nesse texto, recorremos a dois arquitectos marcantes no percurso académico: Peter Zumthor e Álvaro Siza. Para se domesticar essa herança, procurou-se ler/estudar cada um dos arquitectos, obras, escritos, arquitectura, e processos — pelo seu projecto-de-arquitectura. E sobre esses projectos-de-arquitectura fomos (a)notando. À medida

4. George, Didi-Huberman apud Bandeira, Pedro; Lopes, Diogo Seixas; Moura, Eduardo Souto de e Ursprung, Philip. *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*. 1.ª ed. Porto: Dafne Editora, 2011. P.16

que fui sondando, fui anotando.⁵ À reflexão sobre essas notas, correspondem movimentos, de procura de sentido e de complementaridade fundadora. Estas sucessivas incursões implicam movimentos dentro dos diversos projectos-de-arquitectura e da história da arquitectura em geral, sem que isto os comprometa com um sentido único, inalterável — nem sempre divergentes, nem sempre convergentes com o sentido dessa herança — mas antes o navegar crítico nesse corpo, necessariamente instável, de quem procura ainda o rumo/sentido dessa navegação. A isto chamamos construir uma leitura da obra de cada um dos arquitectos. E o exercício é sempre duplo, isto é, procuramos reconhecer como se projecta nos nossos projectos essa herança e simultaneamente como é que nos projectamos nessa herança.

Do estudo individual, vertical, de cada um dos arquitectos resulta um conjunto de temas, que pelo seu confronto são capazes de nos fazer reflectir sobre a arquitectura contemporânea, técnicas de navegação/estratégias de projecto (criar a regra), instrumentos de suporte (validar a regra) e a fuga à regra. *O termo estratégia(...), se entende aqui como mecanismos, procedimentos, paradigmas e dispositivos formais que aparecem com recorrente insistência na obra dos arquitectos actuais: deles entendo de se servirem para configurar o construído.*⁶

A dissertação tem linhas orientadoras precisas — o problema da criação em arquitectura e estratégias de fundação do projecto — argumento(s) — e é a partir desse tema que se tenta ordenar a mesa. A história desta procura, deambulação entre arquitectos e obras, com o problema da legitimação do projecto como mote, colocada sobre a mesa, deveria poder ser explicada em simples folhas soltas, para que estas pudessem ser constantemente reorganizadas, um eterno projecto em desenvolvimento, longe da cristalização. Assim a história passaria a histórias. Para que tal conceito caiba no formato de uma tese académica, parece pertinente a ideia de atlas. Pensamos no atlas como estrutura capaz de condensar uma colecção desmesurada, praticamente infinita de afectos. A ideia de um atlas está associada a uma força descomunal de reunião de informação, de uma natureza selvagem,

5. Anotar significa, na acepção usual do termo, reconhecer um texto principal que regula e orienta um sentido; significa sujeitar-se a uma lei geral sobre a qual se acrescentam disposições, esclarecimentos, advertências. Uma nota é sempre uma coisa pequena, modesta e insignificante. Anotar é inscrever sobre algo já dado e pressuposto, algo que funciona como um suporte de autoridade e referência, como um corpo principal que institui e garante determinada legalidade. A nota em si, por si só, (sem aderência ao corpo principal) é uma impossibilidade. Anotar é escrever um texto sobre outro texto, não em pé de igualdade, mas segundo uma relação de dependência e subalternidade. In Hígino, Nuno. Álvaro Siza: anotações à margem. Paris: Nota de Rodapé, 2015. P.11

6. Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004. P.2



Figura 1

André Malraux a seleccionar
fotografias para Le Musée
Imaginaire, 1947

associada ao excesso de informação inassimilável. À ganância de querer reunir tudo, sem controlo, sem limite de conteúdo. E simultaneamente a ideia de atlas está também ligada, face ao assédio permanente de informação, à necessidade de tentar construir um filtro. Perante a imensidão do mundo torna-se impensável a construção de um atlas que não seja legitimado a partir de uma condição, ou condicionante específica, uma realidade inevitavelmente fragmentada em micro narrativas. Fomos elegendo informação, deixando cair outra, conforme o que ia sendo essencial ao projecto, e à utopia de tentar catalogar o mundo, de uma teoria geral, fomos aprendendo aquilo que conscientemente abdicamos ou ignoramos contribuirá também para definir o mundo, ou a nossa versão do mundo. A força do atlas permitiu domesticar (ainda que de forma frágil) o caos do nosso mundo, o mundo do nosso projecto. Por outro lado, a ideia de atlas permite cartografar o terreno movediço em que se move; retrata a acumulação e justaposição de fragmentos e corresponder ao cepticismo relativamente às grandes narrativas. Não se trata de uma teoria, não se trata daqueles raciocínios argumentais que procuram persuadir, convencer ou forçar terceiros acerca das nossas ideias mais firmes — *É uma disquisição teórica e não uma teoria*.⁷ O atlas, como reflexo da organização necessariamente provisória do material em cima da mesa permite, de certa forma, levar o mundo às costas. É uma forma de cartografar os fragmentos, as histórias que nos importam da história (demasiado) ampla da arquitectura. Uma ordem provisória de cartas sobre a mesa, um momento congelado de uma afinação/revisão com sentido projectivo.

Ao curso natural do corpo principal da prova vão sendo enxertados um conjunto bolsas, intervalos ou secções, sob a forma de cadernos ou livretes, com menores dimensões e de cores diferentes. Se podemos atribuir ao corpo principal um registo mais ensaístico, teórico e contínuo, aos cadernos reserva-se a possibilidade de um discurso mais processual, mais autónomo e livre, onde se recolhem e organizam (muitas vezes de forma descontínua) os afectos que fomos recolhendo. Dentro destes últimos existem dois tipos: os que reúnem pensamento próprio sobre material de outros arquitectos, dos mestres (a amarelo) e um que se debruça sobre as circunstâncias de projecto próprias, síntese dos projectos académicos (a azul). Corpo principal e cadernos, registo mais processual e mais ensaístico, dão notícia

7. *Ibidem*. P.2

da arrumação que nos foi possível encontrar para concertar o vasculhar típico do processo e aquilo que se sistematizou ou extrapolou (ainda que sempre difuso e pouco definitivo) dessa demora no processo.

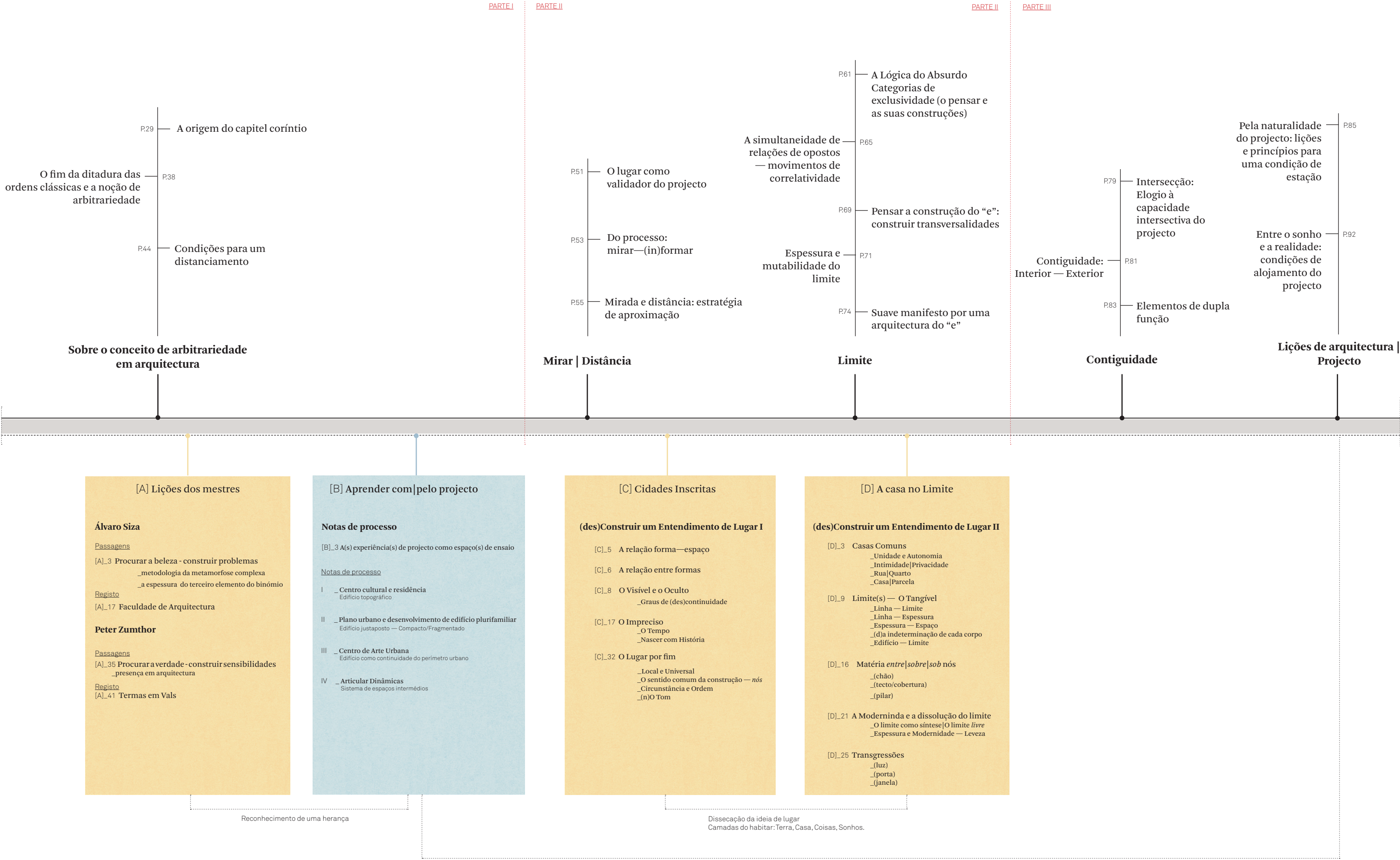
A relação entre ambos compõe a dissertação e estrutura-se globalmente em três partes. A primeira parte delinea uma construção de partida, o(s) problema(s) sobre os quais orbitará a investigação, e toma como referência essencial o texto/discurso de Rafael Moneo *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Com/por ele procuramos perceber como surge a ideia fundadora/fundacional do projecto e como esta se sustenta até à obra. Porquê assim? Porque não de outra forma qualquer? Procuramos tomar consciência da liberdade que existe no acto de criação e a necessidade que daí surge de encontrar validadores para a forma arquitectónica. E se a forma pode ser tudo, o que queremos que seja? Quais são os instrumentos, as estratégias e as metodologias que acompanham e instruem o processo de projecto no sentido de o validar? Nos cadernos Lições dos Mestres e Aprender com/pelo projecto realizamos as primeiras aproximações na herança para procurar perceber como os metres (primeiro) e nós mesmos (depois) procuramos combater (ou explorar) essa arbitrariedade de que fala Rafael Moneo.

Na segunda parte explora-se a possibilidade de, para além das ferramentas operativas do fazer arquitectura que o arquitecto sempre transporta consigo, encontrar na circunstância onde se irá inscrever o projecto, sempre diferente, a fonte que valida a solução. De que estratégias se pode socorrer o arquitecto para olhar, ver, interpretar e extrair as lições do lugar para, com base nelas para pensar operativamente e validar a sua arquitectura e potenciar e repossibilitar a transformação do próprio lugar — *Mirada, Distância e Limite*. Os dois cadernos que encontramos nesta segunda parte, *Cidades Inscritas* e *A Casa no Limite*, procuram alimentar-se da tensão entre o novo objecto e a circunstância existente. Debruçam-se sobre um exercício, necessariamente simplista ou simplificador, de tentar dissecar as camadas que compõem a ideia de lugar. A demora sobre cada uma destas camadas permitirá na terceira parte, *Contiguidade*, reconhecer/esclarecer um esboço de uma ideia de arquitectura que assume como princípio/estratégia a intersecção das camadas anteriores. As estratégias de confrontação das camadas na procura de contiguidade, pelo trabalho do calibre ou sabores das distâncias entre limites, como princípio de uma ideia de arquitectura.

O trabalho fecha com uma revisitação. Como que um *espelho, que como alguns relógios, se adianta*⁸, que permite recuperar os trabalhos académicos e, com sentido de futuração, fazer reconhecer a conquista de uma autonomia. Com a esperança de que a passagem do sonho da escola às condições reais de produção da arquitectura sejam motivo de rejuvenescimento do projecto que aqui se delineou.

8. Vila-Matas, Enrique. *Perder Teorias*. 1.ªed. Teodolito, 2011. P.63

Argumento(s) de projecto
(um itinerário)



PARTE I



Um conjunto de textos em dois registos diferentes. Utiliza-se o texto de Rafael Moneo como leitura base para, numa versão mais ensaística, lançar-se a questão da necessidade de validação do projecto. Em dois cadernos inicia-se, num registo mais processual, o reconhecer de uma herança (pelo estudo dos mestres e das experiências de desenho) e um propósito para lhe participar. Procura-se o sentido do projecto, a origem da sua ideia fundadora e os critérios da sua validação.

A origem do capitel Coríntio

Sobre o conceito de arbitrariedade em arquitectura, artigo/discurso de admissão de Rafael Moneo à Academia de Belas Artes de San Fernando, tornou-se na mais eloquente e estimulante das epígrafes. Contrariamente à tendência transversal à época, a da elaboração de numerosas e engenhosas teorias para a justificação da forma arquitectónica, Rafael Moneo afirma aqui categoricamente: a arquitectura é arbitrária — é o que queremos, pensamos e decidimos num determinado momento. A radicalidade desta afirmação e a atitude de quem procura uma consciência sobre a origem da criação arquitectónica e o processo que lhe sucede até à obra em si, assim como um (re)conhecimento sobre o seu grau de liberdade que acompanha todos estes momentos, serão particularmente úteis à dissertação. Para isso, e a partir da condição do hoje, Moneo recua no tempo da história universal da arquitectura e invoca a famosa passagem de Vitrúvio, sobre a criação da ordem Coríntia, base de grande parte da arquitectura ocidental que lhe sucedeu, como pretexto da sua hipótese.

No primeiro capítulo do quarto dos *Dez livros de Arquitectura*², o tratadista romano ocupa-se da explicação das origens e relações das três ordens arquitectónicas que se criaram a partir de três capitéis diferentes, Dórico, Jónico e Coríntio. Destes, *o primeiro a surgir, desde há muito, foi o dórico. Pois Doro, filho de Heleno e da ninfa das águas, Ftia, reinou sobre a Acaia e todo o Pelopenoso e edificou em Argos, cidade antiga, o lugar sagrado de Juno, casualmente deste estilo (...) se bem que não tivesse ainda surgido o sistema de comensurabilidades*³.

Os Atenienses iniciariam uma jornada na Ásia onde, sob o comando de Íon, filho de Cuto e de Créusa, acabaram por fundar, de uma só vez, treze importantes novas cidades. Nesta nova região, apelidada pelos seus habitantes de Jónia, definiram-se lugares sagrados aos deuses imortais e começaram a edificar-se

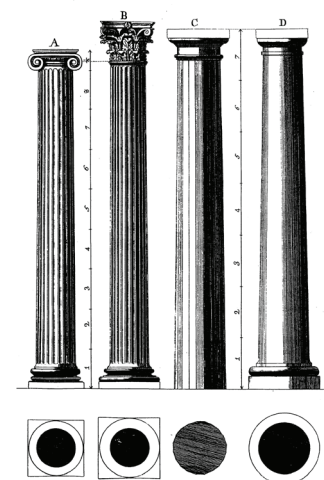


Figura 3

As quatro ordens da arquitectura:
a) Jónica; b) Coríntia; c) Dórico; d) Toscana. Vitruvius, *Dez livros de la arquitectura* (1450)

1. Tivemos contacto com artigo pela primeira vez numa conferência realizada na Casa da Música (2009), *O que aprendi com a Arquitectura: de Z a A*, onde Eduardo Souto Moura fez referência a Rafael Moneo, através precisamente deste artigo/discurso que este último apresentara, em 2005, à Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Sobre o conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*.

2. Consultado na versão portuguesa. Howe, Thomas Noble e Maciel, M. Justino. *Vitrúvio: tratado de arquitectura*. Lisboa: IST Press, 2006.

3. *Ibidem*. P.142

Figura 2 ←

Como nasce a arquitectura, desenho de Oscar Niemeyer para a capa do livro *Conversa de arquitectura*



Figura 4
Calímaco no momento da *invenção*
da ordem coríntia, Roland Fréart
de Chambray (1664)

templos. *E levantaram em primeiro lugar um santuário a Apolo Paniónio, como tinham visto em Acaia, e chamaram-no de dórico, porque viram primeiramente um templo deste género nas cidades da Dóride.*⁴

Não dispondo das comensurabilidades das colunas procuraram *uma metodologia conveniente que lhes permitisse sustentar o peso e configurar uma manifesta elegância.*⁵ E percebendo que a planta do pé viril correspondia, repetida seis vezes, à estatura do homem, transferiram essa mesma proporção para a coluna. Independentemente do diâmetro da coluna, esta relação garantia que a coluna mostrava nos edifícios *a solidez e a elegância de um corpo viril.*⁶

Do mesmo modo, levantaram depois um templo a Diana, procurando um novo estilo, acrescentando a delicadeza da mulher. Assim, elevaram a coluna para que correspondesse a oito diâmetros, tornando-a mais elegante, *com um aspecto mais elevado. Na base colocaram uma espira imitando um sapato; no capitel dispuseram, à direita e à esquerda, volutas, como se fossem caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira.*⁷ Diferente da virilidade, da simplicidade e da ausência de ornamento característicos da coluna Dórica, procurava-se aqui a subtileza, o ornato e a proporção feminina.

No que respeita à terceira, que se diz coríntia, apresenta-se com a delicadeza virginal, porque as donzelas, mercê da sua tenra idade, possuem uma configuração de membros mais grácil e conseguem no adorno os mais belos efeitos. Recordar-se que a feitura do capitel desta ordem aconteceu da seguinte maneira: uma jovem cidadã de Corinto, já em idade núbil, atingida pela doença, morreu. Depois de sepultada, a sua ama recolheu e dispôs num cálato aqueles bibelôs com os quais a jovem se comprazia enquanto viva, levou-os ao sepulcro e colocou-os com uma tégula, para que pudessem permanecer durante muito tempo ao ar livre. Casualmente, este cálato fora colocado sobre uma raiz de acanto. Entretanto, por altura da Primavera, esta raiz, que se encontrava comprimida pelo peso do cesto centrado sobre ela, estendeu as suas folhas e caulículos em volta, caulículos estes que cresceram pelos lados do cesto e produziram curvaturas na direcção das extremidades dos ângulos da tégula, sendo obrigados, devido ao peso desta, a

4. *Ibidem.* P.143

5. *Ibidem.* P.143

6. *Ibidem.* P.143

7. *Ibidem.* P.143

*enrolar-se em voluta. Então Calímaco, que devido à elegância e à subtileza da sua arte de trabalhar o mármore tinha recebido dos Atenienses o nome de Katatechnos [meticuloso], passando perto deste túmulo e reparando neste cesto e na delicadeza viçosa das folhas em sua volta, deleitado com o estilo e com a originalidade da forma, fez em Corinto colunas segundo este modelo e estabeleceu o sistema de medidas. Partindo daí para as aplicações nos edifícios, estabeleceu os princípios da ordem coríntia.*⁸

O aspecto surpreendente desta passagem é que o *capitel Coríntio*, o elemento por *antonómia da arquitectura ocidental, seja fruto do acaso*⁹, da casualidade daquela composição, do diálogo entre o cesto com os objectos afectos à jovem e o acanto que, por acaso, atraíram, pela sua beleza, Calímaco. *Não é curioso que – ainda que não falem valiosas referências simbólicas – tenha que fazer-se responsável o olho atento de Calímaco da descoberta daquele fortuito conjunto de formas que se converterá em norma?*¹⁰

Note-se, nas passagens de Vitrúvio acerca da origem das ordens clássicas, a distinção clara entre a criação das ordens Dórica e Jónica em contraposição à Coríntia, que nos faz notar a clara casualidade daquela cena que se encontra perante Calímaco. Talvez possamos intuir que o capitel Dórico, o mais simplificado, tenha surgido da petrificação do elemento de madeira da cabana primitiva, que se colocava entre tronco e trave para conseguir maior vão-livre; que o efeito decorativo do capitel Jónico consegue aumentar a mão-amiga de suporte da arquitrave e que, por consequência, o vão-livre entre colunas poderá ser maior; no Coríntio não se consegue explicar a razão pela qual o elemento que sustenta a arquitrave e ajuda na transição das cargas para o fuste, ponto de especial sobrecarga, seja composto por flores de acanto.

Podemos argumentar que, se Calímaco foi capaz de transformar o cesto colonizado pelo acanto num novo elemento/forma arquitectónica (o mais usado na arquitectura ocidental), então, todas as formas, imagens ou figuras podem tornar-se, pela capacidade do arquitecto, em arquitectura, em edificado, isto é, *qualquer forma pode converter-se em arquitectura*.¹¹ A aleatoriedade da composição

8. *Ibidem*. P.144

9. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.14

10. *Ibidem*. P.14

11. *Ibidem*. P.14

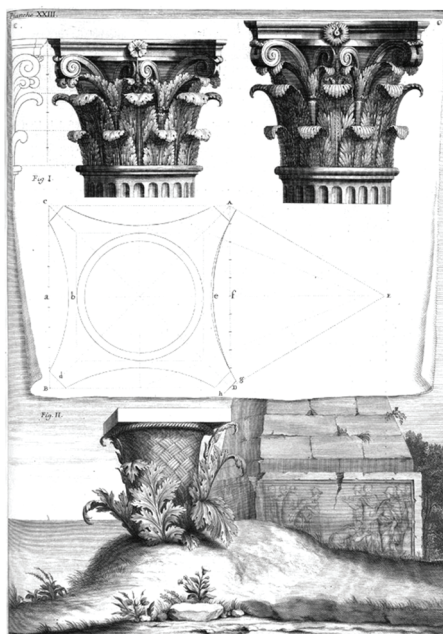


Figura 5
Representação do capitel
Coríntio e a sepultura da jovem
de Corinto que lhe deu origem.

daquele objecto sobre o túmulo da jovem de Corinto, a sua eleição/apropriação permitiram a Calímaco criar o novo elemento imprescindível da construção dos séculos posteriores, e a Moneo afirmar a arbitrariedade da forma arquitectónica – *beleza que depende da vontade que se teve de dar uma certa proporção, uma forma e uma certa figura a coisas que podiam ter outra sem serem disformes*.¹²

Embora o conhecimento histórico do trabalho de Calímaco não seja suficiente para lhe atribuir a paternidade do capitel Coríntio, sabemos, pelo que Vitróvio nos conta, que se trata de um trabalho de um artista, um escultor. Mais do que discernir se a sua descoberta resulta de uma invenção ou de imitação da natureza importa, por agora, assinalar que ambas, imitação e invenção, coincidem em contrariar/ignorar o determinismo das explicações mecanicistas da arquitectura. A passagem de Vitróvio aqui evocada, também não procura justificar a origem da peculiar imagem do capitel Coríntio com base na evolução dos sistemas construtivos, como peça de transição quer a nível estático quer linguístico. Contudo, não deixa de ser igualmente verdade que, para Calímaco ter proposto o cesto como capitel alternativo, implica que este tivesse conhecimento desse elemento.

A ausência desse mecanicismo dedutivo gerador de forma leva-nos a pensar que, tanto Vitróvio como os que lhe sucederam, têm consciência de quanto é possível

12. Moura, Eduardo Souto de. *O que aprendi com a arquitectura?. Ciclo de conferências Em Trânsito*. Casa da Música, Porto, 22 de Janeiro de 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/18320317> (consultado em 15 Março 2017).

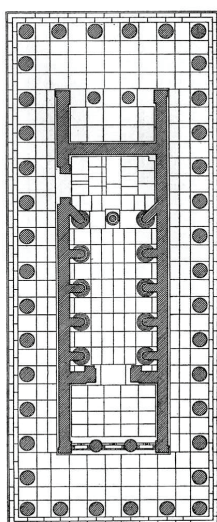


Figura 6
 Templo de Apolo Epicuro, Bassae:
 vista geral, planta e perspectiva
 do eixo entrada-ayon com a
 coluna coríntia como elemento
 central

assumir/atribuir qualquer forma ao edificado. É possível que *a arquitectura passe a ser mais uma suposição ou apropriação de uma forma conhecida do que o resultado de um processo em que tão somente a lógica construtiva prevalece. Uma vez que a apropriação/eleição se aceita, converte-se em convenção, em fundamento e norma da construção, em algo pouco menos que inevitável*.¹³ A difusão e reprodução das formas, a sua verificação pela repetida utilização, tende a fazer esquecer esse momento inicial arbitrário, para instaurar uma inércia fruto da familiaridade e o hábito que geram no arquitecto uma segurança validadora.

Uma vez que, uma arbitrariedade gerou arquitectura, todo o interesse de quem sob a mesma constrói, é fazer-se perdoar aquele deslize. Boa parte da história da arquitectura pode ser entendida como o destemido esforço dos arquitectos para que se esqueça aquele pecado original que a arbitrariedade implica.¹⁴

A arbitrariedade é assim entendida como uma mancha ou um deslize num percurso que os arquitectos procuram imaculado, racional, auto-justificável. Subentende-se que, se a arbitrariedade criou a arquitectura, a racionalidade como explicação da forma, é um mero processo que pretende alcançar o esquecimento da casualidade.

Uma outra perspectiva sobre o surgimento do capitel coríntio, tem a arqueologia. Os historiadores coincidem na ideia de que, foi no templo de Apolo Epicuro em Bassae¹⁵ onde pela primeira vez se descobriu a presença do capitel Coríntio. A particularidade do templo que nos importa está na cela, onde às colunas jónicas adossadas às paredes se acrescenta uma anómala coluna Coríntia ao centro. Alinhada segundo um eixo imaginário que relaciona a entrada na cela e o espaço onde se encontraria a estátua dedicada a Apolo — *ayon*. Não é certo se esta seria a única coluna coríntia neste ádito. Há quem acredite que as colunas das extremidades seriam igualmente Coríntias, forçando a excepcionalidade desses

13. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.16

14. *Ibidem*, p.14

15. O templo de Bassae é, ainda hoje, um mistério. Sabe-se da existência de um templo anterior, dedicado a Apolo, com uma implantação muito semelhante. E esse terá sido o critério para a escolha do lugar para implantar a nova construção, um templo dórico ligeiramente mais alongado (6x15 colunas) orientado a norte-sul, possivelmente sob ordens de Ictinos, a quem também se atribui o Partenon (em colaboração com Calícrates). Embora não se perceba bem porque iria Ictinos construir para lugar tão remoto.

pontos e das diagonais.

A coluna Coríntia central estabelece-se como elemento mediador entre o espaço da cela e o ayon, uma espécie de diafragma entre os espaços e, por isso, assume um papel crucial na composição espacial do templo. Embora não se conheça ao certo a posição que ocuparia a estátua no ayon, percebe-se a intencionalidade e a beleza da imagem que se obteria ao entrar na cela, mais escura, e ver ao fundo, num primeiro plano, a coluna Coríntia em contra-luz com a figura de Apolo, iluminada lateralmente por uma porta orientada a nascente, como pano de fundo.

A este propósito, Rafael Moneo, questiona se, por um lado, terá sido Calímaco colaborador (escultor) deste Ictinos arquitecto ou, por outro, se terá Ictinos entendido atribuir a Bassae um significado especial, tornando-o único pela criação de uma nova ordem. *Qualquer que seja a resposta que se dê a estas perguntas o que é preciso reconhecer é que com a aparição da coluna e do capitel coríntio em Bassae nos encontramos com um desses raros momentos na história da arquitectura nos que se produz uma autêntica invenção.*¹⁶

A invenção de Ictinos em Bassae cativa e seduz de tal forma que, pouco depois, surgem colunas Coríntias nos templos gregos. Ao novo capitel parece reservar-se, inicialmente, a intimidade dos espaços interiores. *Vai ser usado como se nunca tivesse havido outro modo de pensar em colunas*¹⁷ e progressivamente vai sendo aperfeiçoado até atingir, no tempo dedicado a Zeus em Atenas (séc.II a.C.), a sua condição canónica definitiva. E por esta altura, já a ordem Coríntia se tinha tornado na ordem por excelência de toda a construção arquitectónica — *com ele se construíram a maior parte dos templos romanos, convertendo-se assim o capitel, cuja origem Vitruvius colocava no cesto de Calímaco, no elemento mais característico da arquitectura romana.*¹⁸ Como é que o cesto tomado pelo acanto se torna no inevitável elemento onde há-de referenciar-se toda a arquitectura? Como se explica esta adesão à novidade introduzida em Bassae?

Para estas perguntas os tratadistas sempre procuraram uma resposta racional, com base nos problemas que o novo capitel ajudava a resolver. Face ao Jónico, o Coríntio facilitava, de facto, as soluções de esquina nos entablamentos. Por outro lado, tanto o Dórico como o Jónico, muito ligados à memória da sua origem na construção do templo de madeira, *reduziam o fuste da coluna a pura*

16. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.18

17. *Ibidem*. P.18

18. *Ibidem*. P.20

*expressão estática.*¹⁹ Nos períodos em que, por defeito, o Dórico ou o Jónico eram as ordens vigentes, o trabalho do arquitecto estava reduzido ao domínio das proporções e da medida. Com a invenção do Coríntio o arquitecto recupera para si a responsabilidade pelo carácter ornamental, até então tarefa do escultor.²⁰

*A coluna e o capitel coríntio converteram-se assim nos elementos que definiam um novo cânone. Mas para que assim fosse, os construtores, os arquitectos, tiveram que provar a sua valia em infinitas ocasiões, até chegar à convicção de que aquele elemento que começou por ser cega aceitação de uma forma arbitrária era inevitável. Assim ocorreu, sem dúvida, com a coluna Coríntia. A história da arquitectura encarregou-se mais tarde de fazer-nos crer que o arbitrário não o era.*²¹

A ordem estabeleceu-se como norma linguística, como imagem desejada para qualquer tipo de construção e o exercício da arquitectura confundia-se com o da sua aplicação, em *virtuosos exercícios sintácticos que resolviam todos os problemas a que dava lugar a aplicação da norma linguística à realidade física do construído.*²² O papel do arquitecto voltava a ser instrumental, refém da sua própria invenção convertida em norma.

*Ser arquitecto significava agora ignorar tal cativo: a ninguém cabe reconhecer a condição vicária que implica o fazer uso de umas formas das quais não se sente responsável e não entende como próprias. As ordens — e entre elas a Coríntia prevalece — desfrutam de um respeito e uma veneração quase sagrados. São o cânone, o suporte formal e linguístico ao que forçosamente há-de referenciar-se toda a arquitectura. Não de discutem (...).*²³

Os arquitectos, seja qual for a construção e o carácter do programa, incluem as ordens com o conforto e a segurança de estarem a fazer uso das normas.

19. *Ibidem.* P.20

20. Este maior grau de liberdade no ofício do arquitecto, que passa a acumular a tarefa do escultor, é acompanhada pela progressiva autonomia da coluna enquanto objecto escultórico. Face à leitura segmentada das colunas das ordens anteriores, coluna e capitel Coríntio formam agora um todo, que ultrapassa a componente mais abstracta ao introduzir, uma outra, mais naturalista.

21. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.21

22. *Ibidem.* P.22

23. *Ibidem.* P.22

O fim da ditadura das ordens clássicas e a noção de arbitrariedade

Nos finais do século XVII, Perrault terá sido o principal responsável para que as ordens começassem a perder a inevitável de que dispunham até então – *a consciência de que há nelas uma boa dose de arbitrariedade, aparece*.²⁴ E este é um momento crucial para a dissertação. O momento de consciência sobre a arbitrariedade das formas que utilizamos por cega aceitação.

Claude Perrault terá sido o primeiro a falar sobre arbitrariedade da forma arquitectónica.²⁵

*“(...) para Perrault, o dilema em que se encontra quem se ocupa de teorizar acerca da arquitectura é o de decidir se esta procede de aplicar regras positivas, capazes de infundir sentido às construções, ou se há que admitir a eleição arbitrária de formas, dando assim pé a uma presença da arbitrariedade na arquitectura que apenas chegamos a esquecer mediante o uso do costume. Para os que defendem a existência de umas regras absolutas, intocáveis e eternas, a arquitectura não seria muito diversa da natureza. Tais normais são recebidas. São, se se quiser, um reflexo mais do mundo criado por Deus, no que vivemos. As ordens, algo inalterável — e com elas os sistemas de proporções — são intocáveis, e o trabalho dos arquitectos não seria outro que aquele que chega a descobrir a sua plenitude. Os antigos marcaram o caminho e a nossa obrigação é seguir a senda estabelecida. O mérito que Perrault teve é o de restituir aos antigos o exercício da liberdade. Recebemos as ordens, toda uma linguagem arquitectónica, mas este foi estabelecido pelos humanos e daí que caiba a sua transformação.”*²⁶

De acordo com Perrault, perante a consciência da arbitrariedade que havia criado o paradigma — as ordens — que até ali eram o suporte, a regra de toda a arquitectura, existem dois caminhos possíveis: por um lado, admitir-se essa arbitrariedade e tomar-se qualquer forma como possível de converter em arquitectura — *beleza que*

24. *Ibidem*. P.23

25. Convém assinalar que a primeira incursão de Perrault na arquitectura deverá ter sido o encargo da tradução do tratado de Vitruvius para francês e, portanto, estaria familiarizado com a história do capitel coríntio. Médico de profissão, é possível que esse afastamento à disciplina lhe tenha permitido olhar a arquitectura e a sua teorização com a distância suficiente para incluir com clareza nos seus escritos a ideia de arbitrariedade de que nos temos ocupado.

26. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.24

*depende da vontade que esteve em dar uma certa proporção, uma forma e uma certa figura que poderia ter outra sem ser disforme*²⁷ — ou, por outro lado, decidir-se que a arquitectura nasce do aplicar de regras positivas — *riqueza da matéria, a grandeza e magnificência do edifício, a justeza, a precisão de execução ou a simetria*²⁸ —, responsáveis por lhe conferir sentido e, nesse caso, o caminho é o de desenvolver essas regras.

É possível que o ponto mais importante do que nos diz Perrault seja a consciência de como a produção da familiaridade está associada à produção dos elementos da arquitectura, à transformação do arbitrário em normativa inevitável, da beleza arbitrária em beleza positiva – *Amar as coisas porque nos acompanharam e por costume é algo que se encontra em quase todas as coisas que gostamos, ainda que não se creia, falta o ter-se feito reflexão.*²⁹

De certo modo, admitir que a arbitrariedade está na origem da arquitectura, permite a Perrault aceitar que as ordens podem ser transformadas ou que, inclusivamente, há espaço para criar/propor ordens novas. Se o cânone foi criado num exercício de liberdade, de forma arbitrária pelos antepassados, repetido até que o hábito e a familiaridade o tornassem irrefutável, então, a consciência desse momento prévio à norma, dota-nos da mesma liberdade e abre espaço para que o cânone seja revisto, alterado, refeito ou até substituído.

E apesar da consciência clara da arbitrariedade na arquitectura, Perrault *parece inclinar-se para uma arquitectura firme e positiva, e (...) que esta deve estar fundada em critérios de racionalidade, o que implica regularidade, clareza na definição e sensibilidade na aplicação, atributos todos que deve cumprir uma arquitectura que pretenda ser universal. Mas como garantir a legitimidade destes atributos?*³⁰ Dito de outro modo, estaremos condenados à arbitrariedade como critério formal ou será possível encontrar/ensaiar critérios ou estratégias positivas que legitimem a forma? As respostas que Perrault ensaia a esta pergunta permitem-nos esboçar a ideia de racionalidade como critério validador da arquitectura. Na sua perspectiva, a proporção das ordens deve responder a números e relações simples, para que se simplifique a sua aplicação prática (por exemplo a altura da coluna ser a repetição em altura de várias vezes o diâmetro) e, de igual modo, devem ser um denominador

27. *Ibidem.* P.25

28. *Ibidem.* P.25

29. *Ibidem.* P.25

30. *Ibidem.* P.26

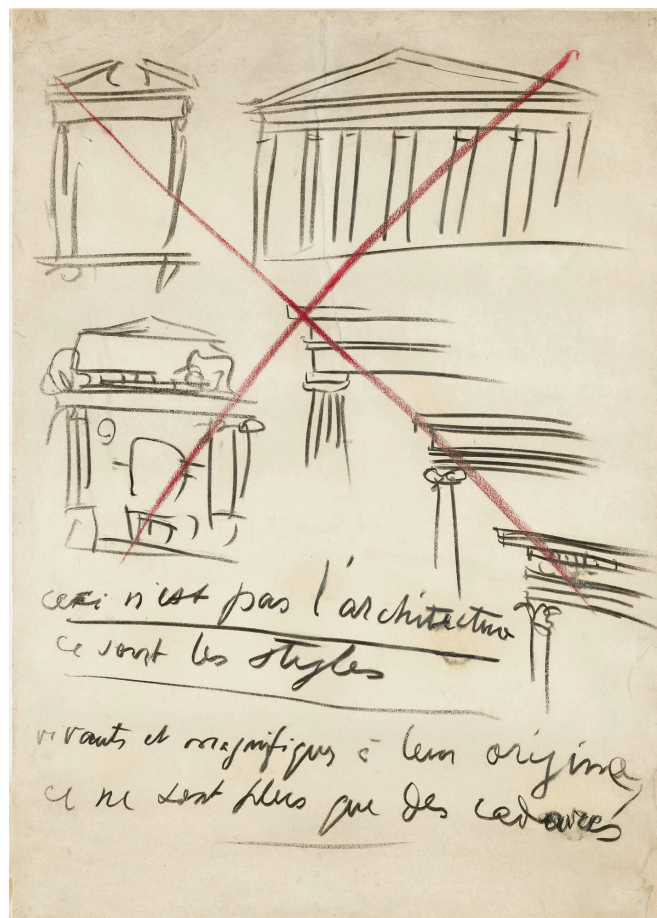


Figura 7

Desenho executado numa
conferência em Buenos Aires,
Le Corbusier (1929)

comum das que conhecemos. A isto se acrescenta que, as proporções de todas as partes que compõem o edifício devem acompanhar a solidez, tectónica, para que não aparentem ser incapazes de sustentar a carga que suportam. Podemos argumentar que esta preocupação/desejo de estabelecer uma arquitectura positiva face à arbitrariedade, transportando para o projecto critérios geradores de forma baseados em regras simples e racionais de construção, antecipam o surgimento do racionalismo que viria a dominar a teoria dos séculos XVIII, XIX e XX.

Desprovidas as ordens do valor canónico que lhes atribuíram os que se ocuparam da teoria da arquitectura anteriormente a Perrault, esquecidos os modelos iconográficos que tinham inspirado palácios e igrejas, a arquitectura converte-se em “pseudo-ciência” da composição, e o desenvolvimento de toda uma série de critérios formais proporcionou as pautas para a construção dos novos edifícios que a nascente sociedade industrial exigia.³¹

Rafael Moneo inicia uma viagem pelo projecto-de-arquitectura de alguns arquitectos, ilustrando a (maior ou menor) presença da ideia de arbitrariedade nos processos de projecto, dando conta de várias tendências ou períodos marcantes ao longo da história, de surgimento ou afastamento deste fantasma. Embora não caiba, no âmbito deste exercício, uma análise cuidadosa a cada um desses arquitectos, convém-nos particularmente assinalar a pertinência das observações sobre Le Corbusier, em dois pontos. Um primeiro sobre a relação da forma com o sistema construtivo e um segundo sobre a relação da forma com a função. É fácil aderir à ideia de que Le Corbusier *faz da oposição ao arbitrário o fundamento do seu trabalho*.³² Numa conferência em Buenos Aires (1929), Le Corbusier afirmava enquanto desenhava:

Desenho coisas conhecidas por todos: esta janela da Renascença flanqueada por duas pilastras e uma arquitrave, sobre a qual se elava um frontão vazado; este templo grego; este entablamento Dórico; este aqui é Jónico e o outro, Coríntio. E, em seguida, esta “composição” que, conforme vêem, é “compósita” e comum, desde há muito, a todos os países e serve a todos os usos. Pego num giz vermelho e traço uma grande cruz sobre elas! Elimino todas estas coisas de meus instrumentos de

31. *Ibidem*. P.28

32. *Ibidem*. P.31

*trabalho. Não me sirvo delas, elas atulham a minha mesa de trabalho. Escrevo com firmeza 'Isto não é arquitectura, são estilos'. Para que ninguém faça mau uso de minhas afirmações, para que não me façam dizer aquilo que não penso, escrevo ainda: 'vivos e magníficos na sua origem, hoje não passam de cadáveres' ou de mulheres de cera!.*³³

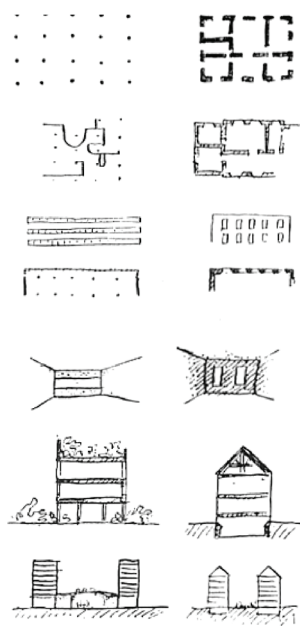


Figura 8
Cinco princípios para uma nova
arquitectura, Le Corbusier
(1926)

Os cinco princípios lecorbusianos são um explícito manifesto frente ao academismo arbitrário.³⁴ Se Gaudi descobre as suas formas em simultâneo ou a partir da dos sistemas construtivos, num processo de dedução — não as inventa mas descobre-as — Le Corbusier faz corresponder a forma ao *resultado de pensar figurativamente como construir com a estrutura de betão armado. Uma linguagem que nasce do bom uso deste sistema construtivo.*³⁵ Procura evitar qualquer manifestação formal que não resulte directamente do manejo desse sistema construtivo. O arquitecto desenha a imagem que resulta da construção com e segundo esse sistema.

O segundo ponto que referíamos, da relação entre forma e função, permite-nos comparar a ideia académica de equilíbrio e estabilidade da composição da forma gerida através da geometria, comandada pela simetria, pela regularidade, hierarquia e ordem, com o estabelecer da forma a partir da função — *Frente à composição, funcionalismo.*³⁶ A forma afasta-se de uma qualquer retórica baseada nos significados da história e é determinada pela sua qualidade instrumental. A forma segue a função. Podemos argumentar que, a forma assim pensada, derivada quer do bom uso do sistema construtivo quer da função, não é arbitrária, não tem necessidade de se associar a alguma outra forma recebida do passado, nem sequer é fruto do trabalho de invenção do arquitecto.

Todos os restantes arquitectos que Rafael Moneo refere — Hejduk, Stirling, Frank Gehry e Peter Eisenman —, e para os quais a arbitrariedade da forma é parte importante do seu trabalho, procuram desfazer esta ideia de interdependência, afirmando que função e forma não estão directamente relacionadas, que a forma não está totalmente determinada pela sua condição instrumental.

Para Hejduk uma casa pode ser pensada partindo de uma pintura, já que

33. Le Corbusier e Moura, Carlos Eugénio Marcondes de. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P.78

34. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.31

35. *Ibidem*. P.32

36. *Ibidem*. P.32

programas e usos podem assumir qualquer forma. Uma arquitectura que parte de episódios externos e que, abdicando da determinação da forma pelo seu uso, tem como momento essencial a eleição ou invenção formal que, portanto, se liberta quer da técnica quer do costume e da familiaridade.

As formas de James Stirling resultam de uma espécie de colagem de fragmentos que são tipos ou estereótipos históricos reconhecíveis em planta. As formas arbitrárias servem-se das formas históricas, e desse modo, Stirling reforça a ideia de que qualquer programa pode ser ajustado a qualquer forma.

No caso de Frank Gehry, tanto podemos falar de invenção ou eleição formal. Se, numa primeira fase, o seu trabalho parece centrar-se no reforço desta dissociação entre formas e usos pela afirmação da disponibilidade das primeiras face às segundas (transformar uns binóculos num edifício), nesta última fase, as formas surgem de impulsos directos das mãos do arquitecto, que cria e manipula o seu próprio repertório formal. O principal desafio desta última fase é a de arquitecturizar essas formas inventadas.

Desde o final do séc. XX, tem-se assistido a uma frequente reaparição da arbitrariedade que se intercala com a vontade, a pretensão da inevitabilidade da forma arquitectónica. Os arquitectos do pós-guerra, no primeiro quarto do séc. XX estabeleceram como meta da arquitectura uma nova linguagem. Le Corbusier e Mies van der Rohe procuraram estabelecer uma linguagem universal que fosse capaz de fazer esquecer as ordens clássicas e a sua arbitrariedade. No caso de Mies van der Rohe, ligado às experiências neoplásticas e ao interesse pelo domínio sobre a matéria, interessava-lhe a construção de um artefacto, de um novo universo que, pelo contraste com a envolvente a completava. O arquitecto renuncia ao singular, interessa-lhe o genérico e o seu papel reduz-se à invenção de uma sintaxe adequada ao seu tempo.

A história acabou por mostrar-nos que a busca por uma linguagem universal e eterna é, de certo modo, fantasiosa, porque o seu uso torna-se instrumentalizado, destruindo-a. (...) *esta renúncia do arbitrário das duas maiores figuras das vanguardas arquitectónicas do séc. XX, levam-nos a poder dizer que, em termos gerais, a modernidade renunciou o arbitrário.*³⁷ Os reaparecimentos da arbitrariedade no último quarto de século são, na sua maioria, mais do que uma exaltação ideia de arbitrariedade, o resultado de uma atitude de reacção à regra.

O uso converteu-se no paradigma garantia de uma arquitectura que não

37. *Ibidem.* P.33

quer assumir a liberdade da arbitrariedade. Os arquitectos preferem esquecer o momento arbitrário e assumir a norma, ao passo que, admitir a arbitrariedade significaria assumir a liberdade dos momentos anteriores a essa mesma norma.

A arquitectura do arranque do novo século parece abdicar novamente da arbitrariedade formal, mas isto acontece porque pretende esquecer qualquer referência à forma. Regressaremos a este ponto mais à frente, mas por agora importa referir que esta negação da forma pode explicar-se como um modo de entender o construído que atende mais à visão global do mundo à sua volta, como paisagem. *Construir significa hoje intervir no meio, na paisagem em que vivemos, tanto mais que levantar um edifício.*³⁸ A arquitectura contemporânea parece abdicar da referência iconográfica, do cenário estático que a arquitectura tradicionalmente constituía em relação à vida, para construir dinâmicas que favoreçam a acção. A arquitectura é plataforma de vida e, dispensando a forma, pretende diluir-se ou dissimular-se no meio, anulando os seus limites. Os edifícios são traços na paisagem e nunca formas isoladas. E se hoje isto acontece deste modo, parece despropositado falarmos de arbitrariedade formal como origem da arquitectura. Mas, tal como afirma Moneo, o arquitecto não se irá livrar do compromisso entre forma e arquitectura — *se construir é poder formar, poder dar forma e sentido aos materiais, será sempre preciso o apoio do construído na forma — quer esta proceda de um repertório linguístico aceite ou seja livremente eleita entre as já existentes — ou o estabelecer os princípios a partir dos quais a forma, e por fim a arquitectura, se geram.*³⁹

Condições para um distanciamento

Rafael Moneo propõe que, *frente ao conceito de arbitrariedade — adopção de uma forma existente para construir servindo-se dela — talvez caberia falar de “formatividade”, conceito que aspira dar razão à forma desde o seu “fazer-se”, buscando assim a coincidência entre o resultado, entre o objecto físico e tangível ao que se chegou e os princípios lógicos e formais que estiveram presentes na sua origem.*⁴⁰ No fundo, pensar os mecanismos que permitem entender o término, servindo-se do conceito. E o termo formatividade, o processo ou actividade de dar forma

38. *Ibidem.* P.55

39. *Ibidem.* P.56

40. *Ibidem.* P.55

a determinada construção é de tal forma amplo que engloba tanto as linguagens resultantes da racionalização do uso e do sistema construtivo, como a eleição/invenção de formas indiscriminadas, já que procura explicá-las pelo processo ou intervalo entre o momento de concepção e de concretização.

Talvez se possa então argumentar que o suporte da arquitectura são os instrumentos que os arquitectos conseguem arranjar, durante o processo ou intervalo entre o conceito ou enunciados e a obra, para justificar a sua arbitrariedade, ou pelo menos a arbitrariedade do momento inicial desse processo. É particularmente estimulante esta ideia de que é pelo processo de projecto que se procuram as regras, as pautas para a construção da beleza positiva de que fala Perrault. Que não se começa por ter alguma coisa para escrever e então escreve-se sobre isso, mas porque é o processo de escrever propriamente dito que permite ao autor descobrir o que quer dizer

Frente às regras ou rotinas herdadas e sua aplicação mecânica, incorpora-se a pergunta sistemática pela razão do que se faz. Frente ao uso exclusivo dos preceitos formais (das ordens) no processo de projecto⁴¹, ao esgotamento da autoridade das ordens clássicas e à consolidação do conhecimento científico, procura-se eliminar a certeza que o hábito construiu e procura-se o sentido do que se constrói. Se podemos assumir que a história fora validadora da arquitectura durante um período alargado de tempo, é igualmente verdade que, depois de Perrault e da consciência da liberdade com que agiram os antigos, a justificação de uma arquitectura apenas pela história, dos elementos dessa gramática que se instalou pela construção do hábito, torna-se insuficiente para tranquilizar a consciência daqueles que procuram sistematicamente pela razão do que se faz.

Na época da construção de uma torre de escritórios (Burgo) na Avenida da Boavista, Eduardo Souto Moura fotografou-o sobre um ecrã publicitário colocado do outro lado da avenida. *Why not* questionava a publicidade. A este propósito, e cruzando a imagem com o artigo de Rafael Moneo, o arquitecto referia que o edifício tinha adquirido a forma de torre porque em determinada altura assim tinha decidido e que, portanto, podia ter assumido outra qualquer sem prejuízo para a qualidade da solução que se viesse a obter.

(...) e criei um jogo para me justificar a mim próprio. Uma vez estava a explicar uma

41. Espuelas, Fernando. *Madre materia*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009. P.143



Figura 9

Why Not? Torre do edifício Burgo
na Avenida da Boavista (Porto),
Eduardo Souto Moura.

*casa ao Távora e ele disse: “O que você inventa para fazer o que quer”.*⁴²

A demora sobre este texto de Rafael Moneo representou para a prova um momento de consciência, de procura de condições para a construção de um distanciamento em relação ao projecto, ou ao que se julga saber dele, já que a consciência da presença da arbitrariedade no processo de geração da arquitectura anulou todo o conhecimento que tenhamos assumido como adquirido. Desarma o arquitecto, deixa um vazio de argumentação que provoca inquietação, porque afinal a arquitectura pode ser tudo, pode adquirir qualquer forma. Mais do que uma discussão em torno da forma, a arbitrariedade de que fala Moneo, ou melhor, o que tomámos para nós como arbitrariedade, gerou em nós um vazio, e necessariamente um desconforto por esse desarme, pela perda de certeza(s). Uma espécie de amnésia constante que privilegiaremos com sentido de dar um passo atrás para se instaurar *pergunta sistemática pela razão do que se faz*. Um exercício de esquecimento para (re)fundar o projecto. Uma procura pelos argumentos que o seu processo constrói.

Admitimos pois tanto a consciência sobre a presença da arbitrariedade na arquitectura como a inclinação por uma arquitectura não arbitrária ou positiva, e portanto a necessidade de validadores que ultrapassem a iconografia da história ou o hábito, a familiaridade. Isto é, que após esse flash arbitrário que se constitui como ideia fundadora do projecto existe um processo, de consecutivos desenhos e maquetas com o sentido de lhe conferir sentido. Perante a ideia de que a arquitectura pode ser tudo, procuramos pautas que orientem o projecto nessa fuga à arbitrariedade pelo processo — formatividade. Entendendo o arquitecto como estratégia de processos, e procuramos formas de fazer a forma, instrumentos de processo que a permitam validar. Mas em vez da euforia da/pela forma, preferimos a euforia do processo, da procura do suporte, das estratégias ou instrumentos para justificar a arbitrariedade. Propomos *explorar os critérios com que a arquitectura constrói a forma, estudar quais podem ser as pautas de que se valem os arquitectos para a construção da arquitectura, que não são outras que aquelas mediante as quais se explica a sua forma, como propósito e ponto de partida para uma discussão teórica*.⁴³

42. Moura, Eduardo Souto. Fragmento de um depoimento gravado patente na exposição *Continuidade*, Centro Cultural de Belém, Setembro de 2016

43. Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005. P.54

[A] **Lições dos Mestres**

Projectar: há um princípio quase em nebulosa, raramente arbitrário.

Perpassa a história toda, local e estranha, e a geografia, histórias de pessoas e experiências sucessivas, a coisas novas entrevistas, música, literatura, os êxitos e os fracassos, impressões, cheiros e ruídos, encontros ocasionais. Uma película em velocidade acelerada suspensa aqui e ali, em nítidos quadradinhos.

Uma grande viagem em espiral sem princípio nem fim, na qual se entra quase ao acaso. Comboio assaltado em movimento.

É preciso parar e ser oportuno na paragem.

Agora entra a razão, com os seus limites e a sua eficácia.

Talvez retomar a viagem?

RECORTE I

Siza, Álvaro. *Projectar*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P.317

ÁLVARO SIZA

Procurar a beleza - construir problemas
(metodologia da metamorfose complexa)

Recorreremos a Juan Luis Trillo de Leyva para nos ajudar a esclarecer o que entendemos por metamorfose. O autor propõe-nos imaginar que *se dobrarmos as folhas onde se encontra escrita a narração da realidade, nas dobras teríamos encontros imprevistos, produziriam-se saltos no tempo e os distintos fragmentos encontrariam uma nova sequência. Uma e mil narrações surgiriam de uma mesma matéria. É este o pegar e despegar a que chamamos fabular*.¹ O dobrar das folhas secciona a estrutura da narrativa, o seu nexos sequencial, o seu fio condutor único, multiplicando infinitas vezes a possibilidade, igualmente infinita, do cruzamento dos fragmentos resultantes.

À aptidão de manipulação da realidade, ou daquilo que entendemos por realidade, o pegar e despegar dos fragmentos da história seccionada, Trillo de Leyva chama fabulação — mecanismo impulsionador da evolução: *Entendemos a fabulação não só como uma ficção artificiosa mas como a capacidade do homem para pôr em contacto estruturas mentais, abstractas ou convencionais, para estabelecer contigüidades uma operação que impregna toda a actividade criativa e que numa aula técnica caberia confundir-se com a capacidade de invenção*.²

A metamorfose surge como derivação deste fabular, como metáfora das transformações de material e forma que designa no seu sentido literal: *O nosso interesse no termo nasce quando é utilizado em sentido figurado para definir a mudança de uma pessoa ou coisa pelo desejo ou pelo poder de uma terceira, neste caso produz-se uma alteração dirigida que parte do conhecimento de um estado inicial para projectar um estado futuro*.³

1. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.19

2. *Ibidem*. P.19

3. *Ibidem*. P.20

Daqui se percebe que a metamorfose implique um profundo conhecimento e capacidade de interpretação do presente, para que se consiga imaginar o por-vir. Nesta relação entre o que existe e o que se irá criar, estabelece-se o desejo de que as novas formas recuperem na medida do possível os materiais das antigas. Um sentido de economia na procura do caminho mais breve entre formas iniciais e finais.

Se na metamorfose existe um sentido importante de contiguidade entre mundos diferentes, pela sua transformação, *a fabulação tem tendência para romper os limites entre mundos diferentes.*⁴

O sentido de metamorfose que Jacinto Rodrigues atribui à arquitectura de Álvaro Siza é complementar ao de Trillo Leyva. Se voltarmos a visitar a dobragem das folhas da narração da realidade de Leyva, encontramos a metamorfose de Jacinto Rodrigues. Cada pedaço de folha, cada novo fragmento, separado da narrativa original, não deixa de lhe pertencer. Isto significa que a procura do novo laço, da construção da nova narrativa não será um exercício de estrita criação, mas antes de metamorfose. Metamorfose será o processo de formação do novo fio condutor, da nova ordem para os fragmentos da história da realidade. Construir o entre, o limite e a distância entre os vários fragmentos.

É metamorfose porque implica transformação, mas também procura um sentido mais profundo do que a transformação pela transformação; é transformar para unificar fragmentos, coisas distintas, duplicidades. É desta capacidade de estar entre, de encontrar o espaço de encontro, de intersecção, que nos fala Jacinto Rodrigues, quando se refere às duas casas e duas lojas em Haia (1985-1988), na sua Teoria da Metamorfose (Ciência-Arte) na Arquitectura de Álvaro Siza.⁵

Esta(s) obra(s) parece(m) ser um dos exemplos mais claros de uma atitude de resposta total, que promove encontros ou, pelo menos, aquela onde a linguagem plástica arquitectónica se torna a manifestação evidente dessa procura.

4. *Ibidem*. P.21

5. Rodrigues, António Jacinto. *Teoria da arquitectura: o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*. Série dois argumentos seis lições, n.º1, 1.ªed. Porto: Faup Publicações, 1996. P.87

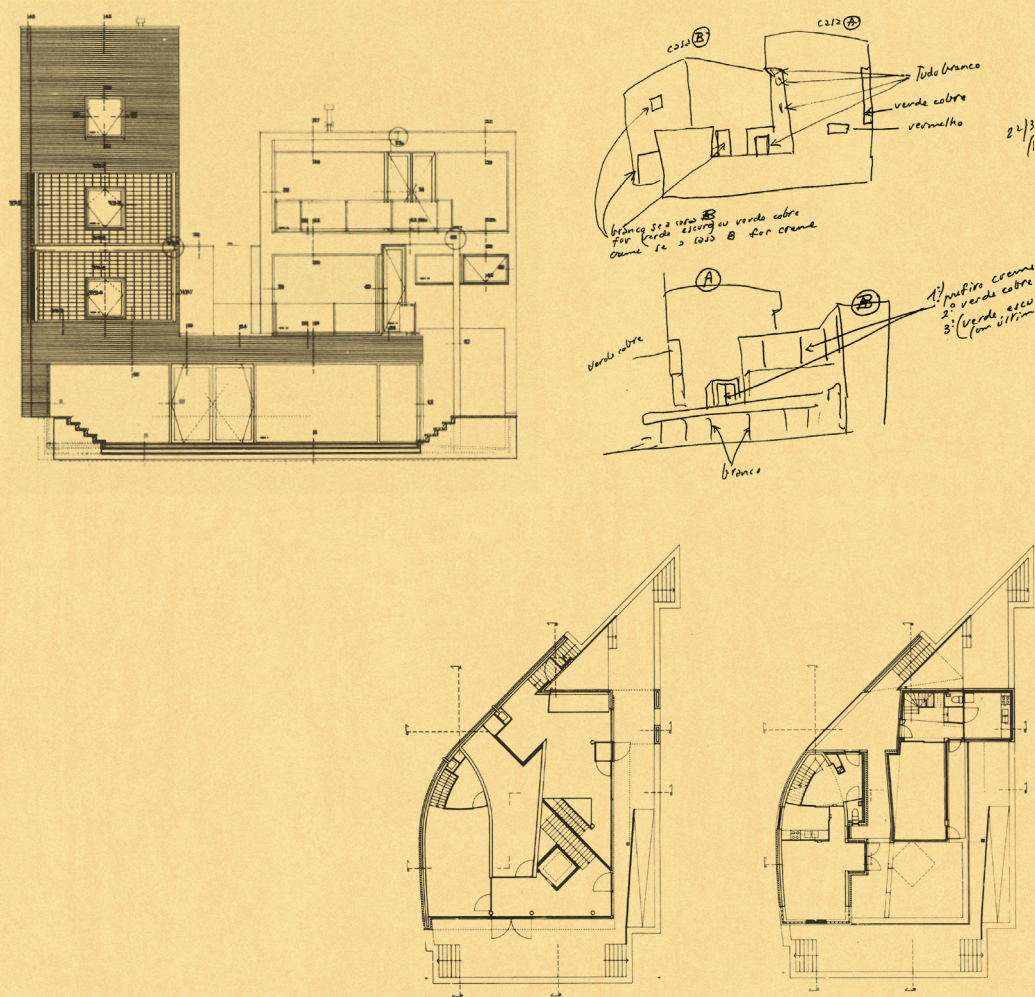


Figura 10

Projecto para duas casas em Haia, (Holanda), Álvaro Siza. Alçado, Esquisso da distribuição material e seus encontros e plantas.

Diz-nos o arquitecto sobre a sua obra:

Uma em tijolo, a outra rebocada. Numa domina a vertical, na outra a horizontal. Uma é maciça e fechada, a outra abre exuberantemente a Sul, sobre terraços que os envidraçados revelam. De um ângulo, o tijolo funciona como cenário da casa rebocada, como um écran onde se projecta uma imagem. Da direcção oposta, a casa branca é encoberta pela casa fechada, como num eclipse. No entanto esta duplicidade não constitui dicotomia absoluta. As duas casas partilham um terraço elevado, cuja guarda em tijolo se prolonga sobre a casa branca. No cunhal da casa fechada o reboco liso rompe a rugosidade do tijolo. E quando, num futuro, as pessoas passearem pelo parque, em torno da casa, descobrirão que em conjunto elas não unificam apenas dois protagonismos, mas muitos.⁶

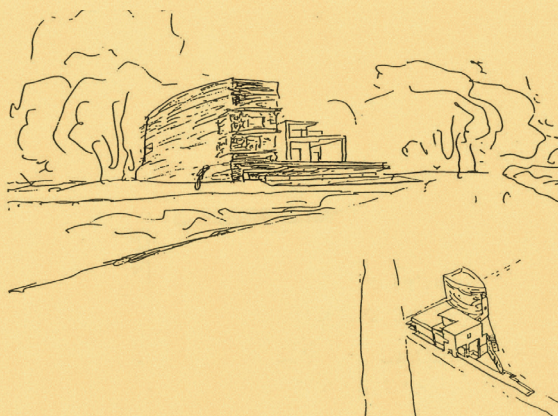


Figura 11

Esquisso do projecto para duas casas em Haia, (Holanda), Álvaro Siza.

Partindo de uma leitura atenta da arquitectura holandesa e dos seus problemas/discussões à época, Siza cria a partir da sua interpretação, uma obra onde estas se conjugam. O dialogo entre linguagens, a duplicidade e não a dicotomia absoluta - a contaminação. *Com as duas casas de Haia, Siza criou uma unidade plástica. Apesar das duas linguagens bem personalizadas em cada uma das casas — uma com referência clara ao Expressionismo e outra ao Neoplasticismo — elas articulam-se tão harmonicamente que se cria uma só uma imagem do edifício.⁷* Mas não são apenas as linguagens que dialogam. É a relação da(s) casa(s)

6. Siza, Álvaro. *Duas casas e duas lojas, Haia* in Castanheira, Carlos; Higinio, Nuno; Porcu, Chiara e Siza, Álvaro. *As cidades de Álvaro Siza*. 1.ª ed. Lisboa: Figueirinhas, 2001. P.71

7. Rodrigues, António Jacinto. *Teoria da arquitectura: o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*. Série dois argumentos seis lições, n.º1, 1.ªed. Porto: Faup Publicações, 1996. P.90

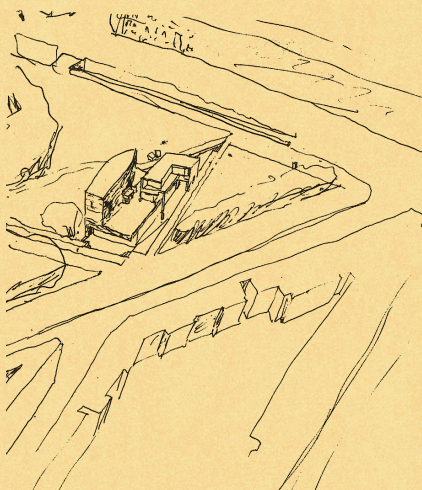
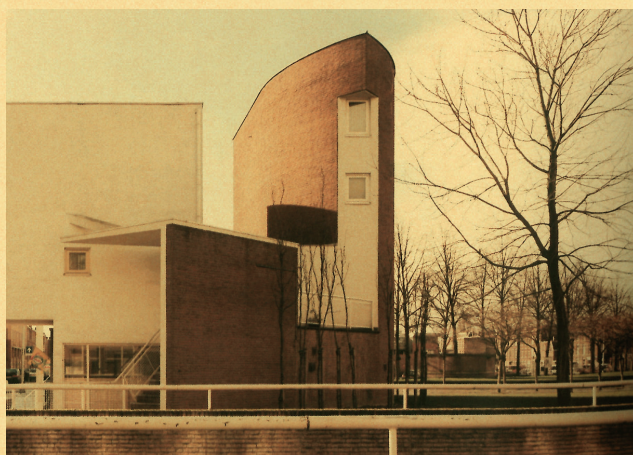


Figura 12
 Duas casas em Haia, Holanda,
 Álvaro Siza, (1984-88). Vistas
 do parque Van der Venne e
 esquisso.

com o parque, o interior e o exterior, o programa público das lojas e o privado da habitação,... são múltiplos os encontros. Por um lado, a casa vermelha construída com tijolo maciço tradicional, com carácter mais orgânico, paredes de desenho curvilíneo. Por outro a casa lisa e branca, rebocada, com uma geometria mais marcada, clara e rigorosa. A mais orgânica lança a base horizontal onde se cria o espaço vazio de encontro entre ambas porém, a mais abstracta faz questão de não se apoiar totalmente nessa plataforma elevada, e assenta três dos seus pilares directamente no parque.

Neste bailado entre pousar ou levitar da casa branca, fortalece-se a tensão no espaço de encontro, o terraço. O acesso a ambas é feito num espaço comum, ao qual se acede por umas escadas que se lêem como prolongamento da plataforma horizontal de tijolo; o espaço de entrada é todavia, branco. O elemento que assinala este acesso absorve tanto o tijolo como o plano abstracto rebocado.

A contaminação é evidente quando se “corta” verticalmente o volume de tijolo vermelho e, removida a sua derme, a sua epiderme revela-se branca, tão branca como a casa ao lado. O mesmo no interior – a madeira é o material escolhido para transmitir a mesma ideia do tijolo no exterior, tanto no pavimento como nas escadas da casa vermelha, enquanto que na branca o pavimento é o linóleo e as escadas passam a uma estrutura metálica. Abre-se completamente a sul, através do característico plano envidraçado moderno; já a vermelha, quando voltada para o mesmo quadrante, evita a abstracção do plano com blocos/tijolos de vidro com janelas pontuais. Do parque, os ângulos de visão fragmentados pela intersecção das duas linguagens não permitem a visibilidade única e isolada de nenhuma das linguagens.

*(...) através desta forma plástica na arquitectura, abre caminho contra as forças mecanicistas, elaborando uma trajectória criativa que ultrapassa os preconceitos intelectuais do sistema binário e da confinação estática das fronteiras-limites e introduzindo a metamorfose na linguagem da arquitectura.*⁸

8. *Ibidem.* P.89

O alcançar da inteligência, que Siza procura através do desenho, transforma o encontro dessas linguagens, os pontos de ruptura, em pontos de transição, *vai tornando cada vez mais elásticas as linguagens conflituais*.⁹

*A ruptura ou a fractura [entre as duas linguagens] era iminente. Porém, nessa tensão de formas diversas que se confrontam, a descontinuidade dá lugar a uma transição. O desafio que Siza lança, o desafio à desarmonia, dissipa a turbulência e do que parecia prever-se – um caos paroxístico causado pela fractura das duas linguagens – surge uma nova ordem [a leve ordem que usamos para nos mover entre os abismos]. O campo limítrofe afirma-se mas sem choque.*¹⁰

*No limiar da catástrofe o que parecia dicotómico, binário e irredutivelmente fractal torna-se metamorfose.*¹¹

*Compreende-se pois que a generatividade do método de Siza Vieira se opõe às dicotomias. Dicotomia entre sujeito e objecto. Dicotomia entre conceito e sensação. Siza foge da abstracção para se cingir à fenomenologia dos acontecimentos.(...)*¹²

Tal como Trillo afirmava a dependência da metamorfose da leitura do presente, Jacinto Rodrigues traça essa implicação da forma que há-de vir, no fluxo implícito da vida. O próprio arquitecto (re)afirma esse elo, *não inventámos nada, transformámos apenas* (Beaudouin, L.; Rousselot, C.; Emery, M. et al., 1980).

A metamorfose acontece quando há conhecimento e respeito pelo local; começar um projecto pelo arquétipo e depois, pelo respeito à sua interpretação da realidade, até as árvores impõe condicionantes à forma e justificam as suas angulações.

Contudo em Álvaro Siza, fabulação e metamorfose actuam no projecto. Siza percebe que a simples metamorfose não garante o êxito da intervenção. A racionalidade construtiva, o conhecimento dos materiais ou a lógica funcional são como compartimentos estanques, necessários mas insuficientes para

9. *Ibidem*. P.91

10. *Ibidem*. P.92

11. *Ibidem*. P.91

12. *Ibidem*. P.61

Usando o mesmo método, mais justo é comparar este edifício (ou qualquer outro) a um organismo, com o seu esqueleto, o seu coração, os seus pulmões, etc.

Da mesma forma que o exterior dum organismo depende da adaptação dos seus órgãos às respectivas funções, assim acontece com o aspecto exterior duma construção.

Algumas pessoas imaginam um edifício mecanicamente, por associação de ideias. Imaginam as quatro paredes, com aberturas para deixar entrar a luz (janelas) ou os habitantes e os móveis (portas). Imaginam o telhado, o pavimento, as divisórias, ou melhor, reconstroem imagens anteriores desses elementos. Dentro dessas imagens arranjam lugar para o fim em vista - para habitar, para trabalhar, para descansar o corpo ou o espírito.

Mas as paredes são invólucros de espaços adequados a determinadas funções. As janelas e as portas não têm formas assim ou assado - dependem do que e da maneira como se quer iluminar o interior e da mais apropriada relação com o exterior. Nem as ligações entre espaços são tão simples que se possam resumir a portas para a gente passar duns para os outros.

Sendo assim, é necessário inverter o método de trabalho: conhecer o que se vai passar dentro dum edifício e o que se passa fora dele.

Assim surge como que o molde que o enformará.

RECORTE II

Siza, Álvaro. *A propósito do Edifício*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P. 15-16

garantir o sucesso da transformação. Há que associar a capacidade de fabulação, para que a metamorfose não seja uma rotina de transformação.

A espessura do terceiro elemento do binómio

*Cada espaço terá a sua própria epiderme para cada substância, para cada corpo, a existência de uma tensão superficial que impeça em última instância a interpenetração.*¹³

Esta ideia de que em cada corpo existe um sub-espço, uma epiderme, que se instala como elemento menor desse corpo, mas essencial na relação com um outro, responsável por permitir proximidades ou garantir distâncias, permite-nos pensar num sistema de imagens reflectidas, ou de jogo de espelhos. Assim, a linha do horizonte entre céu e terra não seria mais linha, plano ou ponto, mas um novo espaço, resultado da intersecção desses espaços de epiderme.

Introduzimo-nos num mundo de profundidades e de capas, de corpos uns ao lado de outros, de espaços, uns dentro de outros. Entre dois corpos instalam-se novos elementos, e a progressiva aproximação revela profundidade — abre-se um espaço para a existência de outros; e logo outros virão ocupar o vazio intercorporal dos anteriores. Multiplicam-se elementos e corpos e entre eles se produzirão novos limites.

Reforça-se a ideia de que a espessura da fronteira, ultrapassa a linha e torna-se também espaço/vazio. Significa então que, seja qual for a proximidade a que analisemos o objecto arquitectónico, existirá sempre limite, distância entre corpos.

Esta ideia de profundidade infinita, de espaço dentro de espaço fazem lembrar os desenhos de Álvaro Siza quando se desenha desenhando. A espessura será então a qualidade que permitirá a transição da geometria à realidade; a

13. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.38

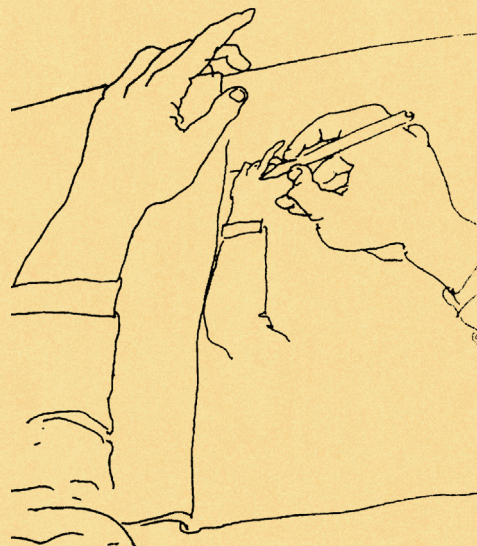


Figura 13

Desenho das mãos a desenhar,
Álvaro Siza

tradução da linha no muro. Podemos afirmar então que, o projecto como ideia de construção de distâncias, deve localizar-se na espessura das fronteiras, que a arquitectura, a qualquer escala, se resolve na espessura. Entre A e não-A, o “e” será a linha, que pela espessura, neste jogo de espelhos, se torna muro, espaço. Estabelecer contacto entre as duas encostas de um precipício significa criar uma transição, uma transgressão da espessura, do espaço fronteiro do limite — ligar A e não-A. O limite não teria sentido se não pudesse ser ultrapassado. Distância não é sinónimo de separação, mas antes a única possibilidade de relação. Distância é distância e proximidade. A sua intersecção cria a ligação, a leve ordem que relaciona e permite caminhar sobre o abismo. Desenhar esta porta é a actividade onde se instala o projecto.

Neste sentido a intersecção poderia ser uma estância capaz de reunir termos opostos mas indivisíveis, dualidades que são produto mais de uma racionalidade classificatória que da existência de uma substância diferenciada.¹⁴

A obra de Álvaro Siza é um exercício contínuo de dissolução de dualidades. O calibre da espessura do limite, o apurar do sabor da distância e a construção de transversalidades acontecem sempre pela interposição de elementos

14. *Ibidem*. P.57

intermédios — o terceiro elemento da dualidade.

O terceiro elemento, o projecto, é a porta da muralha. Ao calibrar deste terceiro elemento, chamaremos, ainda que sem rigor algum, de escala, — *a capacidade projectual de utilizar estruturas idênticas com medidas diferentes*.¹⁵ A definição deste novo elemento (o terceiro) e a procura da sua escala mais conveniente são o princípio da sua arquitectura. O que condiciona a criação deste terceiro elemento? E quais as estratégias para a sua definição? O terceiro elemento é o resultado da metamorfose?

Para Álvaro Siza, o ponto zero do projecto não significa uma folha em branco, um vazio, mas antes começar com o que já lá está. O projecto avança com ideias de fricção de áreas entre, da procura de uma ideia de tensão, de uma noção de relação com a circunstância que constitui o ponto zero. “Movo-me entre conflitos...”¹⁶

Daí que o projecto seja um *comboio assaltado em movimento*.¹⁷ Recordam-se as duas casas em Haia, e o conceito de metamorfose, que implica conhecimento e interpretação do presente para a prospecção do futuro. O respeito pelas formas de partida, a busca da essência dos seres ou objectos que vamos submeter ao projecto de transformação com o fim de mantê-las apesar da mudança, obriga-nos a uma interpretação de tudo quanto nos rodeia, interpretação que nos servirá de base para o projecto e que forma parte do discurso do mesmo. Diz-nos Le Corbusier que *a chave é olhar ... olhar / observar / ver / imaginar / inventar / criar*

A arquitectura que ultrapassa a superficialidade concretiza a multiplicidade (a história, as dinâmicas, as potencialidades) do sítio. Os grandes arquitectos serão, assim, grandes contadores de histórias, pela forma como revelam e medeiam histórias escondidas na realidade. As suas peças de arte, a nova arquitectura, obriga-nos sempre a ver o passado segundo uma nova luz, uma nova leitura. Este princípio de tensão com a envolvente revela-nos um processo de criação

15. *Ibidem*. P.46

16. Siza, Álvaro. *Oito Pontos*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P.27

17. Siza, Álvaro. *Projectar*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P.317

por aproximação, apoiado na ambiguidade conceptual e material dos limites. Estabelece a possibilidade para a simultaneidade das coisas, que se corporifica e dá gradualmente existência a formas, materiais, estruturas, a toda a realidade do edifício. Assim, podemos dizer que os edifícios de Álvaro Siza não procuram ter um sentido formal ou estilístico. Contam histórias, são encorpados e musculados - têm um sentido de vida. Não impõem conceitos abstractos ao real, mas participam no fluxo implícito, a ordem superior da metamorfose da vida. Não se trata de ver a obra, mas o mundo com a obra.

A forma não é um ponto de partida nem um objectivo; surge da situação, da circunstância e da acção, não como um funcionalista, mas do encontro de ambos (circunstância e objectivo com uma visão poética, que funda dimensões práticas e mentais, conhecimento e desejo, pensamento e sentimento.

Desse encontro poético, resultam edifícios evidentes. Simplicidade composta pela condensação de complexidades, sínteses do domínio da complexidade e contradição de um qualquer programa.

Nascem com a claridade do pensamento, mas acabam envoltos em mistério, o mistério provocado pela imaginação poética.

Quase todas as tarefas de projecto/desenho, envolvem dezenas, frequentemente centenas, por vezes milhares de elementos contraditórios, que são forçados a uma harmonia funcional apenas pela vontade do homem. Esta harmonia não pode ser alcançada por nenhuma outra forma que pela arte.

A tarefa criativa é sempre obrigada a procurar esta reconciliação entre qualidades discordantes, que racionalmente é impossível.

FACULDADE DE ARQUITECTURA

Registo





Figura 14

Desenho de estudo dos edifícios
da Faculdade de Arquitectura,
Álvaro Siza.

Esta secção não pretende outra coisa que tentar desenhar um possível capítulo zero do edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto, tal como Kahn entendia capítulo zero - *Amo a história inglesa; tenho muitos livros que tratam dela mas nunca leio mais do que o primeiro volume, e deste apenas os três ou quatro primeiros capítulos. E, naturalmente a minha única e autêntica finalidade seria ler o volume 0 (zero), compreendem?; o que ainda não foi escrito.*¹⁸ — a ideia de, lidos os capítulos seguintes, da obra construída, voltar ao início e escrever o anterior, o fundador, a base que permite validar os restantes.

18. Kahn, Louis, *Amo los Inícios*. Este texto é parte de uma conferência que o arquitecto apresentou a 19 de julho de 1972 no seminário internacional *A cidade invisível*, Aspen, Colorado, USA.

Figura 15

Construção da Via Panorâmica,
Porto. A Quinta da Póvoa e os
terrenos da futura Faculdade de
Arquitectura.



I

O edifício da Faculdade de Arquitectura surge num terreno de 8700 m², com múltiplos acidentes topográficos. A sul o Douro, a norte uma via rápida com tráfego intenso. Um conjunto de socalcos ou plataformas, que permitem ao homem colonizar a encosta de declive acentuado, marcam a paisagem que corre apressadamente para o rio. Na plataforma mais elevada, uma pré-existência, a casa-mãe e, ao fundo do jardim, o Pavilhão Carlos Ramos, obra já do arquitecto Siza.

O projecto da Faculdade é um espaço de intersecções; formais, estruturais e intelectuais. Os limites são inumeráveis, as distâncias multiplicam-se como se multiplicam as razões que justificam cada um(a).

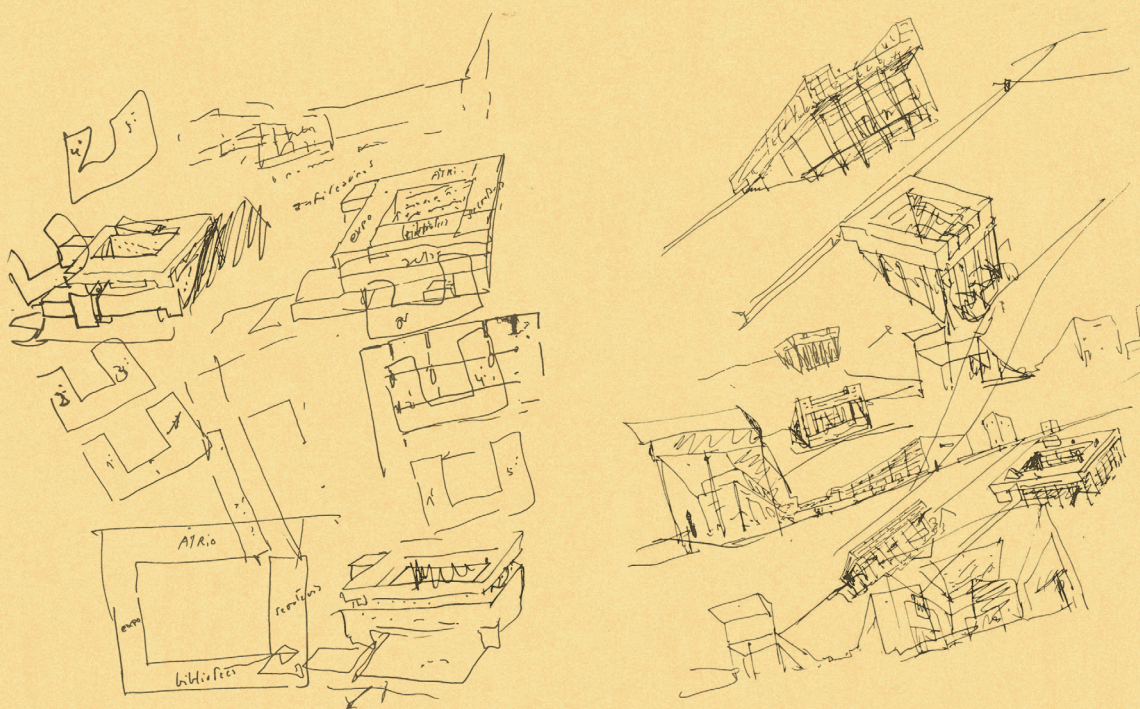


Figura 16

Desenho inicial da proposta volumétrica para o edifício da faculdade de arquitectura, Álvaro Siza.

II

O primeiro esboço mostra um volume cúbico de grande massa com um pátio central. Lembra Artigas. Lembra La Tourette pela tipologia, pelos jogos de grelhas e cheios e vazios nos ensaios da fachada e pela forma como, a determinada altura, se solta do terreno que desce, flutuando, mantendo a autoridade da autonomia. Lembra o Paço Episcopal de Nasoni. Lembra a eleição do quadrado de Kanh como primeira forma, uma não-forma, sem distâncias.

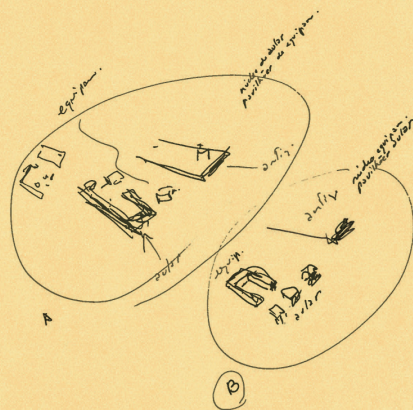


Figura 17
Sequência de desenhos
reveladores da ideia de
fragmentação do primeiro
volume proposto, Álvaro Siza.

III

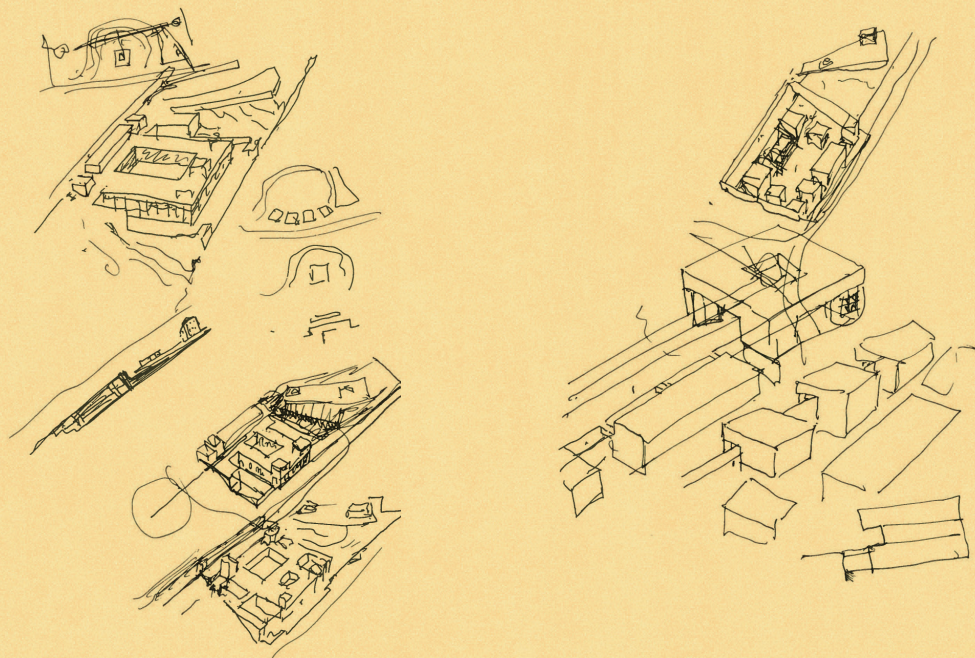
A vontade expressa de verificar a tensão que o volume novo criaria nos existentes faz multiplicar as perspectivas aéreas.

O volume parece excessivo. Expulsam-se da pureza do volume alguns elementos e anota-se ao lado, público. Começa-se a pensar reunir algumas unidades programáticas, dispersam-se outras. A forma ganha novos contornos, desconstrói-se a forma única, excessiva. Acumulam-se novos corpos, cresce o número de limites, amacia-se a escala, trabalha-se o diálogo com a casa-mãe.

O volume único compacto não satisfazia a tarefa a que se propunha.

A estratégia de ensino que se desenhava visava uma reflexão e investigação por grupos interdisciplinares num processo de pedagogia activa, empenhada na criatividade personalizada. Contrapondo o isolamento dos vários grupos/atelier, idealizava-se um espaço comum de crítica dos trabalhos, a que todos estariam associados. Ora, nesta ideia de inter-relacionamento pessoa-comunidade, o volume único com pátio central, espaço de encontro, promovia a generalização de um pensamento comum e não a especialização dos vários grupos. Tratava-se de encontrar a expressão formal e plástica que melhor reflectisse a ideia de ensino da escola, uma pedagogia.

O impacto da
pedagogia pretendida
na procura de
(in)formar



IV

O volume torna-se volumes. E estes são de dois tipos: *núcleo de aulas e pavilhões de equipamentos*, pode ler-se no desenho. Os das aulas criam a frente de rua e procuram a casa-mãe, em forma e alinhamento. Os dos equipamentos recuam, respeitando o pátio que agora perdeu o enclausuramento regular e, enquanto o qualificam defendem-no do movimento da via rápida. Começa a desenhar-se a ideia de duas alas, que se intersectam a ponte. Os vários volumes de aulas, pela sua dependência com a casa-mãe, lembram casas-atelier. À sua implantação isolada e de intervalos regulares acrescenta-se uma galeria que os interliga.

Pela forma do terreno e pelos vários ângulos que as duas alas têm, a intersecção das duas acontece no extremo poente da composição. Siza vai abdicando progressivamente de resolver este encontro com volume construído. A solução passa por, recortando massa no último edifício de cada braço, conquistar um vazio capaz de resolver este enclave. É recorrente o pavilhão Carlos Ramos surgir junto aos desenhos deste espaço. A sua semelhança é evidente. Para além da concepção espacial do vazio trapezoidal criado, também a forma como se desenham as fachadas que o conformam lembram o pequeno pavilhão. O projecto final resulta evidente. O arquitecto projecta vários edifícios: casas-atelier, que se inserem autonomamente no terreno, mas que se interligam à estrutura base onde se encontram os múltiplos equipamentos.

V

Na procura da escala exacta, a compacidade e fragmentação são um instrumento compositivo importante. Não negamos que se possa entender o edifício da faculdade como uma estrutura única fragmentada, porém preferimos uma leitura diferente. Rafael Moneo escreve em 1999, *Paradigmas – Entre la fragmentación y la compacidade*¹⁹ onde expõe numa pequena selecção de projectos próprios, duas formas de encarar a composição da forma em arquitectura: compacta e/ou fragmentada.

*Construir mantendo as restrições de um perímetro mais ou menos regular, sempre foi uma meta perseguida pelos arquitectos. (...) O compacto é uma maneira de responder a uma realidade de fio duplo: por um lado, o edifício urbano e, por outro, um mundo interior autónomo.*²⁰

Por outro lado, a fragmentação sugere uma resposta ao *mundo actual que reclama acção e não necessita, como no passado, de um cenário iconográfico que nos rodeie* — *um mundo sem forma*²¹; fragmentação *como paradigma da acção de poder fazer e manipular a história*²²; associado à desfragmentação da caixa. *Poderíamos falar de uma arquitectura que ignora o objecto, a iconografia, os elementos estruturais, etc., e que tão somente lhe preocupa criar condições físicas que favoreçam a acção.*²³

Na Faculdade de Arquitectura, cada casa-atelier encerra um volume compacto, tipologicamente bem definido, onde se condensam os espaços das salas de aula assentes num primeiro piso de gabinetes de docentes. Os principais equipamentos constituem outros três volumes compactos, museu, biblioteca e auditório. A modulação e regularidade do perímetro destes volumes, dão ao todo que é o edifício, o sentido de urbanidade que Siza ambicionava, assumindo o desenho do *skyline* da cidade, do seu perfil na paisagem.

O compacto e o fragmentado

Os três volumes a norte, auditório, museu e biblioteca interligam-se por contiguidade, por interpenetrações e deformações que criam episódios complexos no seu interior. Já as torres, mantendo-se autónomas, associam-se

19. Moneo, Rafael. *Paradigmas – Entre la fragmentación y la compacidade*, nº66. Madrid: Arquitectura Viva, 1999.

20. *Ibidem*. P.22

21. *Ibidem*. P.20

22. *Ibidem*. P.21

23. *Ibidem*. P.21

a uma galeria que as unifica. Esta galeria encerra um conjunto de espaços que se prolongam para Este e Oeste, e aí, nos seus remates, instalam-se os serviços que podem ser utilizados por pessoas externas à comunidade escolar: o bar e os serviços de impressão. Este conjunto, galeria e espaços de serviços, compõem um edifício fragmentado, sem um perímetro regular, que não se assume como forma, mas como nova topografia. Esta arquitectura topográfica perfila-se como mais um dos socalcos que compõem a paisagem. É a base que sustenta o pátio principal e os seus acessos a partir da rua. Dissimula-se, subordina-se aos acidentes topográficos da envolvente, sempre que a encontra.

A relação entre as torres compactas e regulares e a dinâmica e fluidez do edifício topográfico alimentam a ideia de contínuo diálogo entre opostos, entre compacto e fragmentado, edifício e cidade. Lembram a estratégia de que o próprio Rafael Moneo no Kursall de San Sebastián, onde o edifício fragmentado procura resolver os encontros com os acidentes da cidade, servindo também de base onde assentam os volumes dos auditórios, compactos.

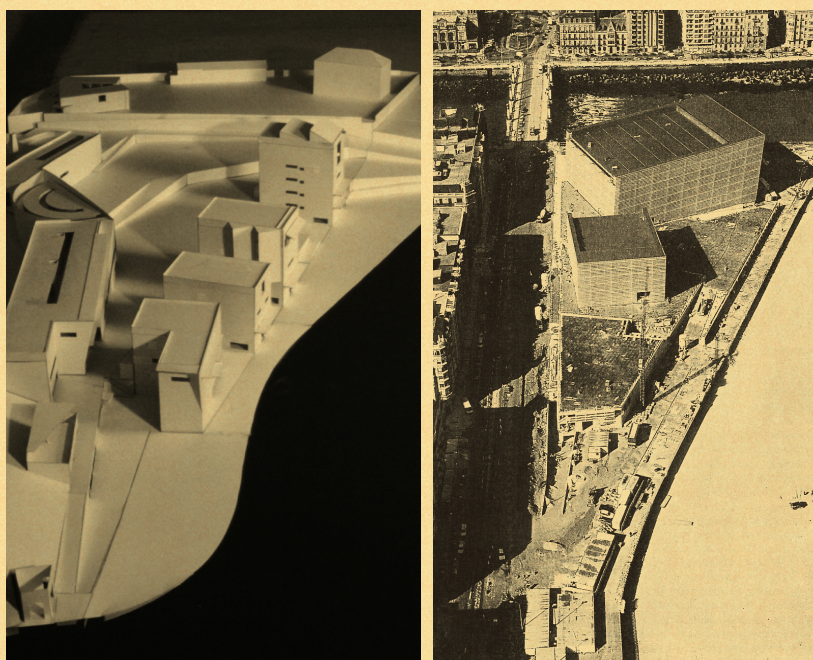


Figura 18

Maquete do conjunto dos edifícios da Faculdade de Arquitectura, Álvaro Siza.
Vista aérea do Kursall de San Sebastien, Rafael Moneo

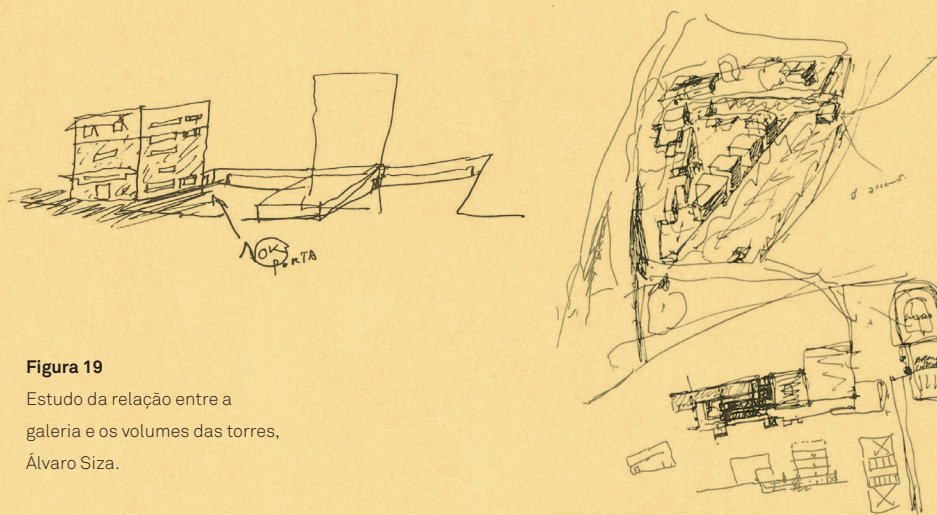


Figura 19

Estudo da relação entre a
galeria e os volumes das torres,
Álvaro Siza.

VI

Ao longo do desenvolvimento do projecto percebemos que Siza procura reforçar a clareza volumétrica das casas-atelier, aumentando a espessura do limite entre estas e a galeria. Numa primeira fase, galeria e torre associavam-se por aglutinação. Com o desenvolvimento do projecto, as torres libertam-se progressivamente da tangência com a galeria e afastando-se, vêem a sua autonomia reforçada.

Da sobreposição inicial, passa-se a uma distância de aproximadamente um metro. Esta espessura conferida ao limite reforça a compacidade e autonomia da casa-atelier e permite ao arquitecto a personalização do elemento que irá ultrapassar em cada torre a distância, construir a transversalidade. Os pontos de contacto acontecem apenas na fachada mais próxima à galeria, respeitando a liberdade dos intervalos entre torres e das restantes fachadas. Como cada torre é diferente, cada dispositivo de passagem é, também diferente, e composto por múltiplos episódios.

Torna-se complicado afirmar quem dá o primeiro passo para esta relação. Para o pátio, sobre a galeria, ora se projecta a porta da torre, quase que justapondo mais um corpo a esse limite, ora se recua criando um vazio na massa da torre, dando espessura ao muro. No interior da galeria repete-se a ideia. Criam-se alargamentos ao espaço de circulação para o espaço da torre, ou então avança-se a estrutura de gabinetes sobre a galeria, reduzindo-a ao essencial.

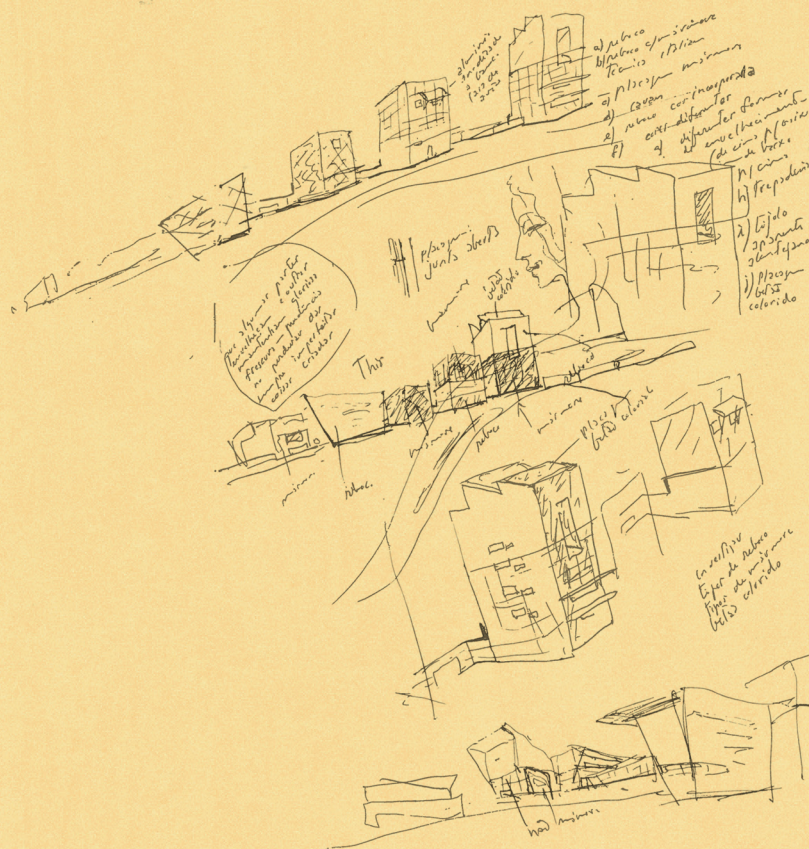


Figura 20
Estudo da materialidade dos edifícios, Álvaro Siza.

VII

A escolha dos materiais reforça o “baile” entre o compacto e o fragmentado, entre os volumes das torres e equipamentos e o edifício topográfico. O granito da envolvente sobe pelos terraços e na sua variedade formal, cubo, pedra, 5X5, 20X20,... cobre todas as superfícies horizontais. Dobrando a partir do chão, vai-se refinando. A pedra mal aparelhada e de pico grosso torna-se placagem, uma estância intermédia, na relação entre a superfície vertical e horizontal, quase que agarrando a pureza e abstracção dos volumes maciços ao chão, dando-lhe gravidade, não deixando que levitem.

Quando este último granito da placagem, já mais leve e refinado dobra novamente, para o interior dos volumes, transforma-se em mármore amarelo. Torna-se mais macio e acolhedor, reflecte discretamente passos e espaços. Apela-se à memória do utilizador que, no interior, intui a mesma unidade que o lambrim exterior confere ao conjunto.



Figura 21

Fotografia da construção com
vista para a Ponte da Arrábida.

VIII

Do primeiro desenho ao projecto final, permanece a ideia de um espaço central aberto. Inicialmente este espaço era isso mesmo, ausência de construção. À medida que o projecto se desenvolve este vazio vai-se qualificando como espaço essencial de composição e funcionamento do edifício. Deixa de estar preso no interior do edifício mas não perde o carácter nuclear. É essencial para o encontro; de alunos e professores como espaço de socialização e aprendizagem, de um ponto de vista funcional como grande átrio ou ainda como o encontro entre os dois braços construídos. No fundo, desempenha um papel crucial na construção da distância entre interior e exterior, entre edifício e cidade, entre dentro e fora,... Na sua relação com a envolvente, os limites do pátio, as duas alas, espelham diferentes intenções. Aos cheios e vazios das torres, o arquitecto contrapõe uma linha edificada, sem vazios, que bloqueia a intromissão da via rápida. As torres dão corpo ao limite, são espessura entre a paisagem, o rio, e o pátio como interior do edifício. Uma espécie de cortina, um limite flutuante que se activa e desactiva pelo movimento. Criam desejo, promovem o jogo do ver e não ver, criam campos abertos de especulação - o erotismo. Unem, fundem e separam. Os vazios provocados pela estratégia de fragmentação, intensificam a relação com a envolvente, aumentam os limites e criam travessias, as passagens mais pertinentes e variedades nesses limites.



Figura 22
Fotografia do edifício visto da
margem oposta do rio Douro

IX

Da margem oposta, as torres representam a vontade de estender a cidade e a forma tradicional de construir por socalcos. Os seus intervalos são alinhamentos dirigidos, grandes janelas que permitem penetrar visualmente o espaço mais íntimo do conjunto, o pátio. O desenho apurado do ritmo das não-construções provoca a ausência de parte de uma torre. Propositadamente construiu-se apenas a sua base, como se de uma pérgula se tratasse, uma extensão do pátio, que assim nos oferece a possibilidade de aproximação à frente de rua, convidando-nos a debruçar sobre a paisagem. A pérgula é a transversalidade que se opõe ao limite, instala-se na sua espessura. Nem o pátio termina no limite das torres, nem a paisagem, a o rio, a rua terminam no início desse limite. Contaminam-se. A variedade nas relações interior-exterior é reforçada pela individualização na caracterização de cada torre. Apesar da repetição de um volume básico (a torre), Álvaro Siza ultrapassou a igualdade da reprodução, distinguindo o tipologicamente igual, entendendo que a conquista da liberdade na repetição só poderá acontecer quando se repete num esforço para que resulte diferente. Tornou exclusivo cada degrau, *desenhou pacientemente todos os lugares favoritos de cada aluno*²⁴

24. Siza, Álvaro. *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto*. Porto: Faup Publicações, 2003. P.43

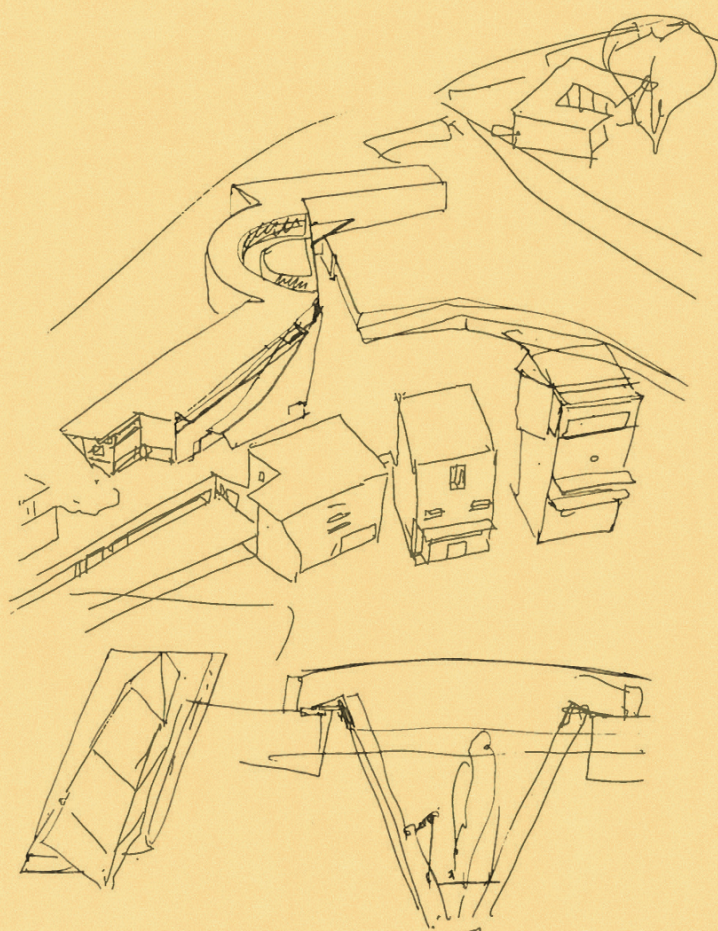


Figura 23

Desenho do conjunto incluindo
a articulação com o pavilhão

Carlos Ramos

X

Partindo de uma estrutura rígida de distribuição por piso — duas salas exactamente iguais, caixa de escadas e apoio/sanitário —, é na variação do limite do espaço interno que se distinguem as torres. As janelas, as palas de protecção solar e a orientação sempre diferentes, fazem de cada sala um laboratório de luz.

Em todo o edifício, nunca se entra do exterior directamente para um espaço interior, existe sempre uma mediação, um agenciamento dessa transição. Noutras obras de Álvaro Siza, percebem-se estratégias diversas de criar esta distância. Nas Piscinas das Marés, em Leça da Palmeira, uma rampa imerge no edifício e faz esquecer, ainda que momentaneamente, o mundo exterior. No Centro de Arte Contemporânea da Galiza, a estratégia é semelhante. Uma rampa eleva o museu do nível da rua, até à plataforma onde se encontra a entrada.

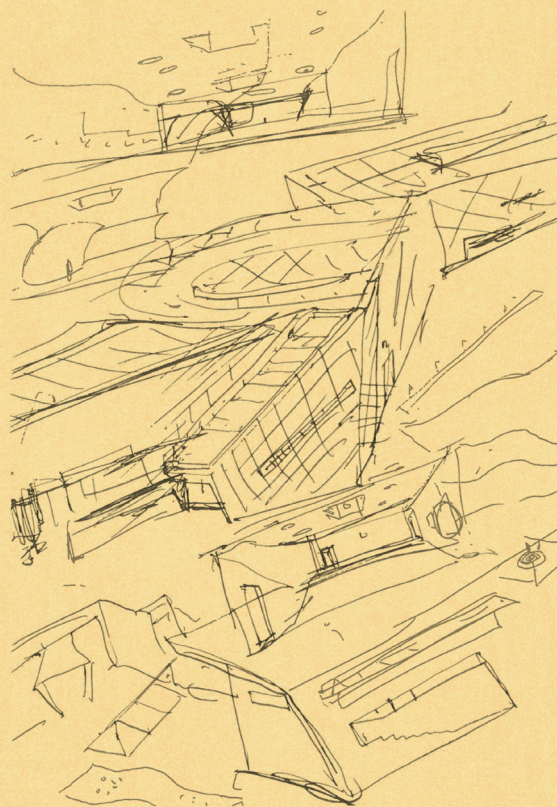
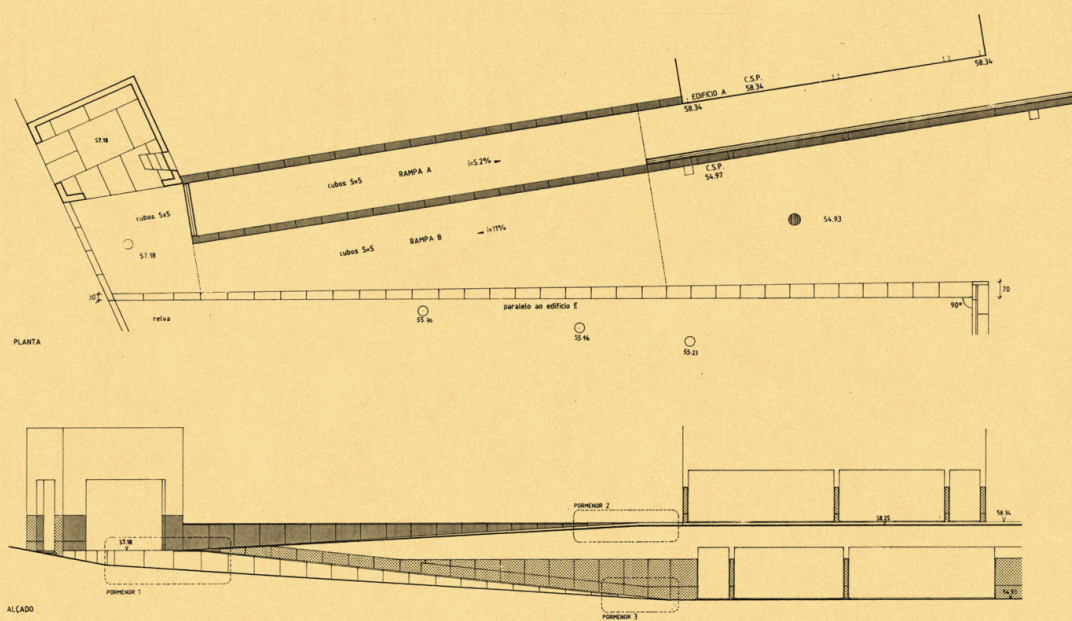


Figura 24

Pormenorização da estereotomia da pedra do volume de entrada. Estudos para a entrada no edifício, Álvaro Siza.



XI

O dispositivo de entrada no edifício principal da Faculdade de Arquitectura do Porto não é excepção. O cubo vermelho, faz a ponte o contraponto da casa-mãe a nascente. O seu carácter insólito causa estranheza e assinala o início de uma *promenade* que nos encaminha até ao edifício principal, obrigando-nos a passar no espaço de intersecção das duas alas. A porta é o resultado de um gesto contínuo que, começando no volume da biblioteca, com referência à *cércea*, unifica os três equipamentos (biblioteca, museu e auditório), num contínuo decrescente que atinge, na porta principal, a humilde escala do homem. Potencia-se a distância, ou melhor, a proximidade entre homem e objecto. Este gesto único, indicia a continuidade da *promenade* no interior do edifício e faz questão, logo na entrada, de anunciar a biblioteca.

O limite que se desenha para a distância entre interior e exterior dilata claramente a espessura do que poderia ser uma simples linha, uma porta e transforma-se num contínuo de espaços com diferentes caracteres, cobertos e não cobertos,...A entrada não é apenas a porta, é o dispositivo de entrada, a espessura atribuída ao limite.

O terceiro elemento tanto pode ser o projecto no seu conjunto, entendido como ponte entre a envolvente da cidade e o vazio, o pátio da faculdade como terceiro elemento entre as duas alas, ou o mais pequeno limite/espço no interior do projecto. Pela multiplicidade de corpos, compactos e fragmentados, Siza constrói dois objectos: o edifício e o lugar. E da relação entre ambos, fusão e intercâmbio surge o projecto — lugar e edifício.

A qualquer que seja a escala, esse terceiro elemento, como espaço fronteiro, surge sempre pelo processo de metamorfose. As diferenças afirmam-se, não como diferenças por si, nas suas oposições, mas como unidade harmoniosa que as inclui a todas.

PETER ZUMTHOR

Procurar a verdade — construir sensibilidades

(*Presença* em arquitectura)²⁵

Interessa-nos particularmente a ideia de *presença* que Peter Zumthor lança, pela primeira vez, a propósito de um congresso em Londres.

Presença é um estado ou momento onde tudo faz sentido. O arquitecto recorda uma memória pitoresca, um quadro da sua própria infância onde terá tomado contacto com *presença* pela primeira vez, ainda que inconscientemente: um rapaz (ele próprio) que corre, com leveza e facilidade, o cheiro do betão que encerra um grande espaço, o ar fresco, a luz — pura presença — sem significado, sem história, apenas a presença do tal rapaz a correr. Um intervalo, um espaço, um fragmento, um vazio no caos da continuidade da história, ainda que dure apenas por um momento. O momento em que alguma coisa apenas existe, em que (ainda) não significa nada.

Presença é assim um fenómeno ou estado tangível, que se apreende pelos sentidos. Que se toca, que se sente, que se cheira, que se ouve — e que, por isso, é mais do que forma física/construída. Ultrapassa o que os nossos olhos vêem: activa-se pela experiência. Diferente de *evidência*, embora possa significar ruptura ou continuidade, camuflagem ou aparato.

Como uma árvore - afirma o arquitecto - que apenas está lá, que não procura dizer-nos nada, que nem precisa de explicação nem é pretensiosa ao ponto de nos querer persuadir. Não procura significar, mas ser. E é bela assim. Zumthor encontra na literatura, na obra de autores como Williams Carlos Williams, a possibilidade da actividade artística construir essa presença. Eles demonstram a capacidade de contar o que não acontece, a ausência do homem, a ausência de qualquer acção, de tal forma que, lentamente, o leitor torna-se capaz de reconhecer, de cheirar, de ouvir, de sentir a beleza e a força daquela paisagem. A descrição de uma não-acção é capaz de causar no leitor a impressão

25. Com base na conferência *Presence in Architecture, Seven Personal Observations*, proferida pelo próprio arquitecto a 13 de Novembro de 2013 na David Azrieli School of Architecture, Tel Aviv University. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MBKcmspiVsY&t>

do lugar, da presença que aquele momento relata. Trata-se de ser, mais do que significar.

Talvez seja possível transportar isto para a arquitectura. Talvez seja possível construir presença em arquitectura, que é tão silenciosa e evidente, sem comentário, não pretenciosa, que se explica a si própria, isto é, que não precisa de qualquer explicação. Talvez seja possível dotar a arquitectura do mistério e do silêncio das coisas que simplesmente lá estão.

Zumthor procura encontrar numa releitura das suas obras o que foram as várias tentativas para construir *presença*. A primeira tentativa — *construção pura* — sintetiza a ideia de afastar todo o significado, simbologia ou referência, reduzindo o edifício à sua essência material e lógica construtiva. O edifício como resultado da junção do pensar como podem viver em conjunto as centenas de peças soltas que lhe permitem ser um corpo construído. Em Berlim, no memorial às vítimas da Gestapo, Zumthor desenha um edifício composto pela repetição exaustiva de apenas dois elementos: viga e pilar.

*Quando começamos a trabalhar no projecto sentimos que basicamente não havia uma forma (ou pelo menos entre as formas previamente conhecidas) para um edifício num sítio onde crimes contra a humanidade foram planeados e perpetuados. Então procuramos uma forma nova, e inventamos a estrutura de barras, um edifício que espera ser pura construção (...).*²⁶

Esta estrutura consiste em barras de betão colocadas umas sobre as outras, num padrão intercalado, barra-vazio-barra. Uma casca transparente. O edifício é apenas estrutura, material estático e transparência. Pura construção para evitar qualquer referência ao tema. Mas assim que o edifício, ainda não construído, foi apresentado e passou a existir na cabeça das pessoas foi ficando cheio de significados. A tentativa de, fazendo algo que se resumia a pura construção, assemântico, transformou-o num edifício carregado de simbolismo. Este edifício não foi construído mas, vinte anos mais tarde, na Noruega, conseguimos encontrar a mesma estratégia no memorial da morte de 91 mulheres condenadas à morte pelo fogo — construção pura.

26. Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*. Vol. II. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014. p.59



Figura 25

Topography of Terror, Peter Zumthor (1993)



Figura 26

Steilneset memorial, Noruega, Peter Zumthor (2011)

A segunda tentativa tem a ver com o epítome, com o exemplo tipo. Na nossa cabeça existe uma ideia de cozinha. E que é, no fundo, a síntese de todas as melhores cozinhas onde já estive — a condensação de um tipo de uso. Recorremos ao uso na arquitectura como ferramenta constante. Para perceber, para estudar. Dar resposta ao uso é uma das nobres tarefas do arquitecto. E na nobre tarefa de dar resposta ao uso, o arquitecto deve procurar que o uso sirva a arquitectura como uma luva que serve a mão na perfeição.

*Faz típico, e então tornar-se-há especial.*²⁷

São as atmosferas do quotidiano, com sentido de vida, condensadas. Quer seja uma discoteca ou uma estação de metro em Berlim. Onde tudo é despretenso, normal — onde tudo se torna especial por ser despretenso. A procura/a

27. Zumthor, Peter. *Presence in Architecture, Seven Personal Observations*. David Azrieli School of Architecture, Tel Aviv University, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBKcmspiVsY&t>

vontade do típico torna o projecto inevitavelmente particular e especial. A terceira tentativa, o corpo da arquitectura, e a quarta, a casa sem forma — coincidem em afastar a forma como princípio orientador do projecto e em simultâneo afastam a forma como resultado dedutivo: *a forma não segue nada*.²⁸ Antes como o resultado do processo de trabalhar com todas as outras coisas, materiais, sons, luz, cheiro, construção, ... tal como o arquitecto já tinha assinalado no livro *Atmosferas*:

*Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos materiais, na construção, na anatomia, etc. O corpo da arquitectura, no início, é a construção, a anatomia, a lógica do acto de construir. Trabalhamos com todas estas coisas, olhando ao mesmo tempo para o lugar e a utilização. Não tenho de fazer outra coisa, este é o lugar que posso ou não influenciar e esta é a utilização. Normalmente temos uma maquete grande ou um desenho, na maioria dos casos uma maquete, e acontece que aqui tudo se relaciona, (...), mas olho e digo: sim, tudo encaixa, mas não é bonito! Ou seja, no fim, sim olho para as coisas. E se o trabalho for feliz, muitas vezes toma uma forma que me surpreende e do qual penso: nunca me teria ocorrido, no início, que isto ficaria assim. Mas quando no fim não me parece bonito (...), quando esta forma não me toca, volto para trás e recomeço do início. Ou seja, provavelmente o meu capítulo final ou o meu último objectivo é a forma bonita. Encontro-a talvez em ícones, reconheço-a por vezes em naturezas mortas, que me ajudam a ver como algo encontrou a sua forma, mas também nas ferramentas do dia-a-dia, na literatura e nas peças musicais.*²⁹

No caso da casa sem forma, tratava-se de um exercício escolar onde se propunha pensar uma casa sem qualquer desenho, sem referência ao objecto, mas pela descrição do espaço emocional que se procurava. Pelo seu valor atmosférico. Pensar não a forma mas o espaço certo para o seu propósito, para o seu uso, e adequado ao lugar onde se iria instalar. Talvez se possa encontrar esta procura atmosférica pelos materiais, pela forma de construir, pela luz, de modo mais evidente na Bruder Klaus Feldkapelle. Luz e sombra, terra e céu, água e fogo, o material e o transcendente encontram-se para o desenho deste espaço

28. Zumthor, Peter. *Presence in Architecture, Seven Personal Observations*. David Azrieli School of Architecture, Tel Aviv University, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBKcmspiVsY&t>

29. Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. P.70

Figura 27

Bruder Klaus Feldkapelle, Peter Zumthor (2001)



atmosférico.

Esse valor atmosférico é qualquer coisa que toma conta de nós imediatamente, toca-nos de imediato, faz-nos reagir, como acontece com a música de forma mais evidente (quinta tentativa). E sabendo que a beleza está nos olhos do observador, que reage ao objecto, é igualmente verdade que para que essa reacção aconteça têm de existir esses objectos. E essa é a nossa tarefa, construir esses objectos. É um sentimento, um reconhecimento de que se está no mundo, que se é parte desse mundo mas que há algo maior que nós.

O nosso interesse por Peter Zumthor deriva essencialmente destas duas vertentes: o entendimento da arquitectura como espaço envolvente e o sentido processual que acompanha a procura nebulosa pela atmosfera.

Gosto de imaginar que este [o edifício] se torna parte integrante do espaço envolvente. E é este espaço envolvente que se torna parte da vida, da minha, ou na maioria dos casos da vida de outras pessoas.³⁰

30. *Ibidem.* P.65

As relações do novo objecto com essa envolvente, a construção da presença, não se exerce por exaltação do contraste mas pelo privilegiar do diálogo. Os edifícios de Peter Zumthor renunciam à autonomia absoluta. Reconhecem sempre o seu papel complementar face à circunstância e dela se procuram alimentar para construir a apenas a presença necessária.

Mas, diferente de Álvaro Siza, os alinhamentos com essa envolvente não são geométricos — são energias. Continuidades, ligações, sequências de ambientes, de atmosferas que os próprios esboços se encarregam de transmitir. Densos, carregados de manchas de cores diferentes, focados na construção de uma ideia de vibração do espaço, mais do que no seu limite ou modulação.

Nesse processo de procura de construção dessas atmosferas, o arquitecto vai procurando conciliar essas energias. As que a sua memória física transporta, resultado das experiências passadas (e não as da história universal da arquitectura) e as que apreendeu na leitura da circunstância onde há-de inscrever-se o projecto.

Ao afastar a forma como princípio essencial de criação arquitectónica, o processo de projecto obriga-se a procurar os instrumentos de ordem para a densa nebulosa que envolve a construção destas atmosferas. Para que o objecto resulte adequado, em plena harmonia com a sua envolvente, para que se construa presença.

Presença:

- . Diferente de evidência (embora possa significar ruptura ou continuidade)
- . Faz parte do quotidiano, é feita de dia-a-dia
- . Não é autónoma – está presente num determinado contexto
- . Tem um sentido colectivo, de vínculo
- . Tem carácter complementar
- . Não tem um tempo; é atemporal
- . Quando sentimos que tudo se liga, a arquitectura, o lugar, as pessoas e as coisas.

É ser parte do mundo, mas saber que existe ou está para vir algo maior

TERMAS EM VALS

Registo



Figura 28
Vista geral do complexo

I

Quando o investimento hoteleiro faliu, era responsável por cerca de duzentos postos de trabalho. Pela sua capacidade geradora de emprego, a própria comunidade de Vals decidiu adquirir parte dos edifícios que estavam disponíveis assumindo a sua gestão. Por esse motivo, quando a encomenda do edifício termal é feita a Peter Zumthor é-lhe exigido que este não obstrua a vista que os quartos do hotel, ainda na posse de alguns turistas alemães, dispunham sobre a paisagem.



Figura 29
A pedra de Vals

II

Estudaram as construções locais, as suas coberturas em ardósia sobre paredes de pedra. Na premissa de integrar o edifício nessa paisagem, desde muito cedo se percebeu que o novo edifício seria construído em pedra natural local. Mais do que o seu tom cinzento demasiado neutro, Peter Zumthor sentiu-se estimulado pela multiplicidade de possibilidades de trabalhar este material: picar, polir, seccionar, empilhar,... e no potenciar destas variantes no encontro com a água que havia de fluir nas termas. O edifício tornou-se, no processo da sua procura, um instrumento que vibra ao som desse impacto da água sobre a pedra.



Figura 30
Rudas Baths, Budapeste

III

*Quando trabalho num projecto, deixo-me guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a arquitectura que procuro.*³¹

Zumthor reconhece que quando trabalhava no projecto das termas, esta imagem traduzia uma referência importante porque nela encontrava as qualidades que procurava para o seu próprio projecto. À semelhança de algumas estruturas cravadas na montanha, que tinham descoberto no trabalho de reconhecimento do local, o que dotava a qualidade ao espaço era a forma como a luz incidia sobre o mesmo, criando uma atmosfera.

Era estimulante a ideia de estar dentro da montanha, cravado contra ela, e escavar pontualmente essa massa pétreia para que a luz criasse espaço.

31. Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. P.7

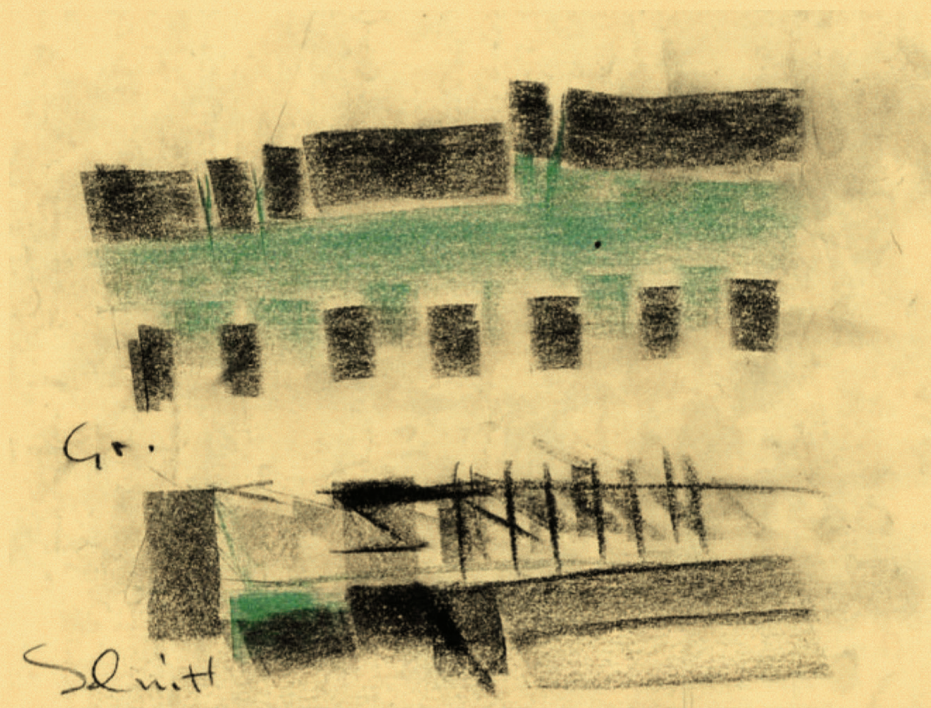


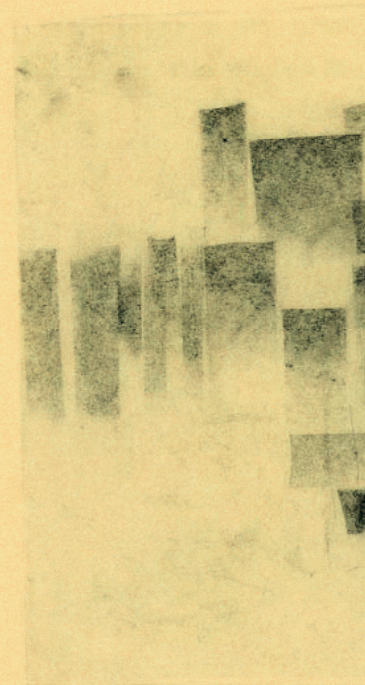
Figura 31

Esquismo da fase inicial do processo de projecto, Peter Zumthor

IV

Estava encontrada a ideia fundadora. Este era o caminho: pedra, água, blocos de pedra na água, cheio, vazio, sólido e líquido.

A sucessão dos desenhos a partir deste mostram uma exploração dessa ideia, formas de desenhar uma pedreira no declive da montanha. A barra de carvão representa o essencial dos diferentes exercícios de excavação, mais ou menos profunda, e a água que flui de forma diferente em cada uma dessas cavidades geradas como negativos de uma massa compacto. Estudos vários de possibilidades de fragmentação dessa pedreira.



V

A função, no seu sentido mais técnico, parece estar afastada de todo este processo inicial. Os requisitos de cada sala, as qualidades de cada tanque, as máquinas de inserção e renovação da água,... pareciam informações em excesso para o arranque. Ainda que as necessidades programáticas operassem na cabeça do arquitecto como pano de fundo, o foco estava centrado no desenvolvimento desta pedreira que havia decidido criar.

Não podemos, ainda assim, deixar de notar que nos desenhos começam a aparecer apontamentos de temperaturas, indicações de percursos, tímidos registos de acessos verticais.

O acesso, que era também imposto pelo programa, seria feito por um túnel que viria a ligar o novo equipamento ao hotel. A imposição não desagradava. Parecia reforçar a ideia de pedreira. Entrava-se como num túnel de uma mina. Os desenhos começam a reflectir também esta preocupação programática (ainda que em segundo plano). Um acesso na extremidade, ainda desligado do resto do desenho dos blocos de pedra, chega obliquamente a um espaço amplo que depois se desdobra noutros, mais pequenos, entre os maciços.

O programa, começa a exercer a sua influência na composição da pedreira que se imaginou. Mas o processo não parece revelar um choque entre ambos, mas antes que a simplicidade e naturalidade dos blocos sobre a água influenciem a forma tradicional de pensar o programa termal.

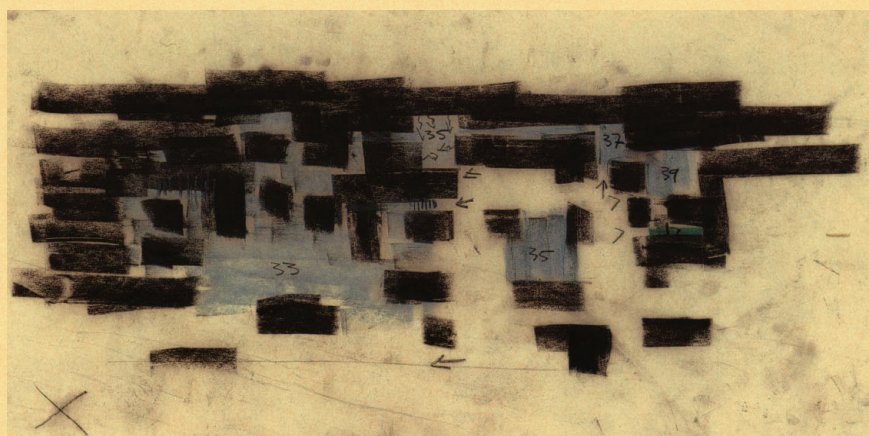
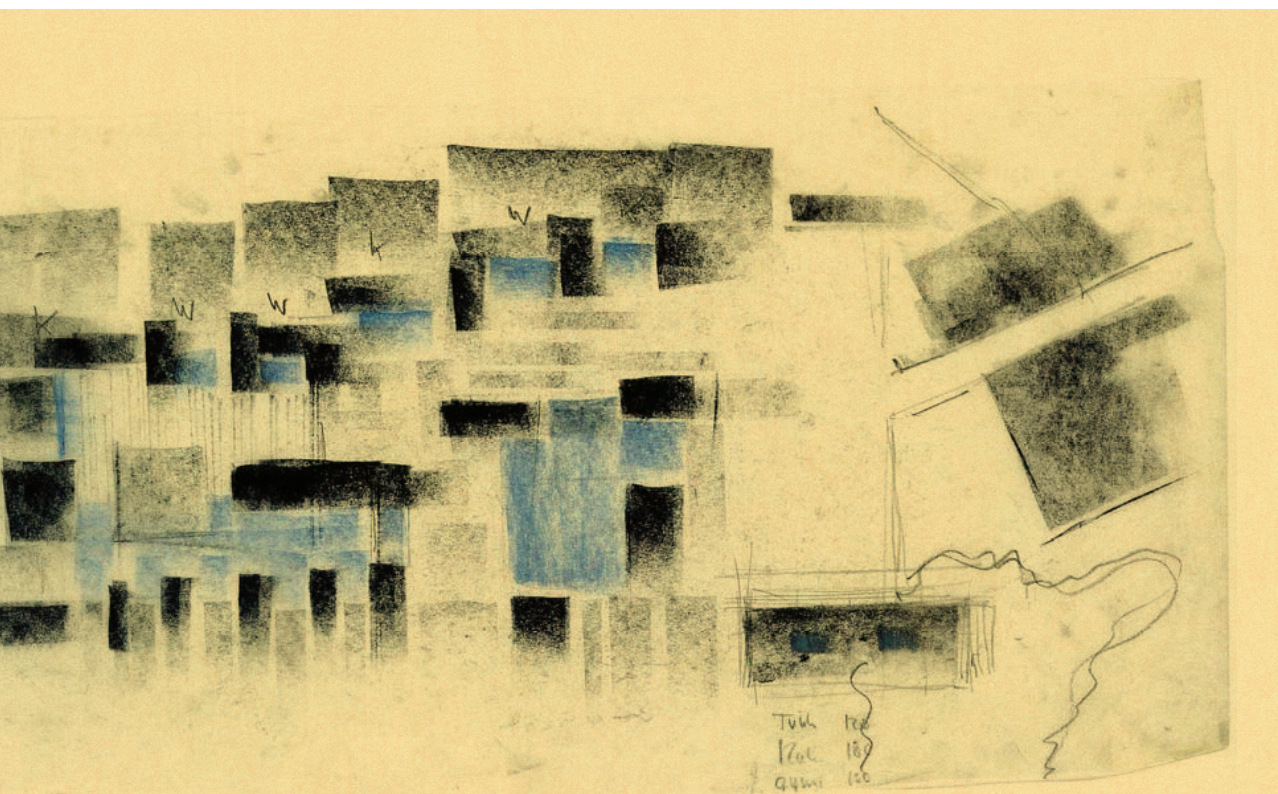
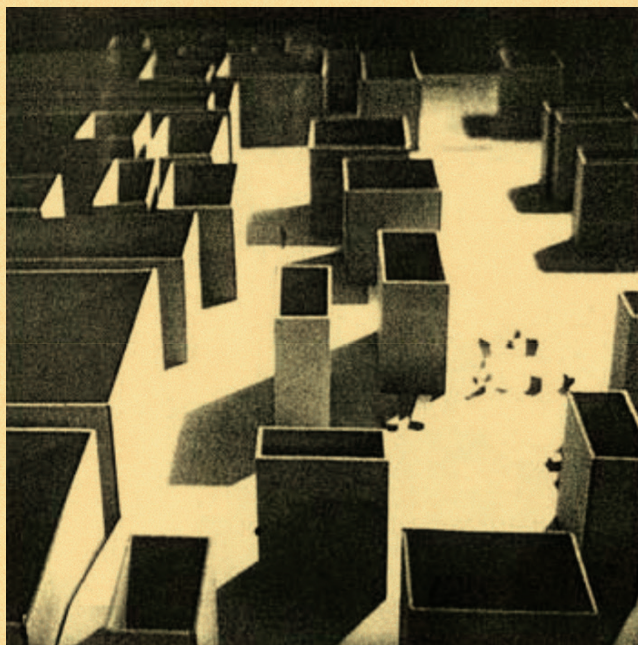


Figura 32

Esboços de articulação da
pedreira com o acesso e as
diferentes temperaturas dos
tanques, Peter Zumthor

Figura 33

Maquete em cartão dos blocos de pedra expostos à luz, Peter Zumthor



VI

Neste ponto o projecto parece ganhar uma nova dimensão - da procura de uma definição mais apurada do edifício, mais "arquitectónica". A exaustiva repetição dos desenhos das diferentes composições da pedreira deram origem a uma maquete dos blocos de pedra. Esta maquete daria origem à primeira planta mas, na sua essência continua a procura de espaços com as qualidades que se tinham percebido em Budapeste e nas estruturas encastradas nas montanhas. O que está em questão é o jogo de luz e sombra de cada um dos blocos.

Passado algum tempo sente-se a necessidade de ver de cima, de controlar a globalidade da pedreira. Uma nova maquete mostrava os blocos colocados na encosta, como se fossem pedras de um pavimento extenso, compondo um padrão. Houve então a consciência de que a cobertura seria a primeira fachada. A solução privilegia a continuidade do pasto verde que cobre o resto da montanha forçando a integração do edifício. Como a camada que a pedra natural de musgo que a pedra naturalmente adquire, o edifício era uma pedreira coberta pelo pasto verde.

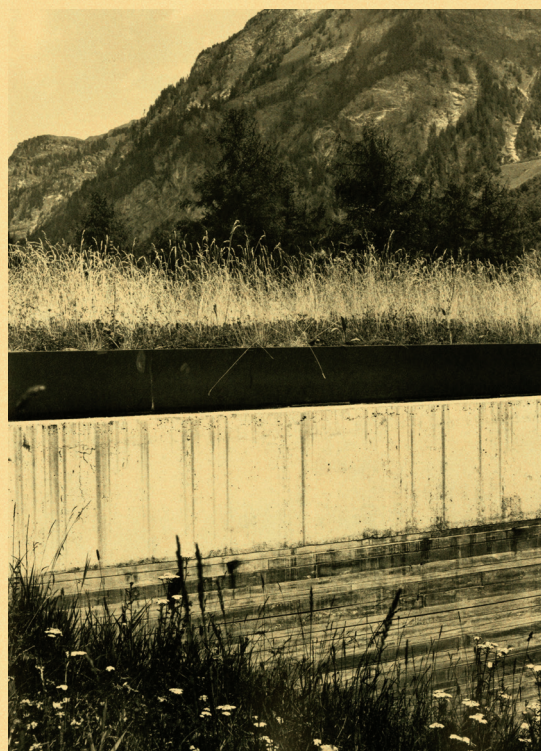


Figura 34 (em cima)

Maquete global da intervenção —
blocos de pedra sobre a encosta

Figura 35 (em baixo)

Pormenor da relação entre a
cobertura e o edifício e destes com
a envolvente montanhosa



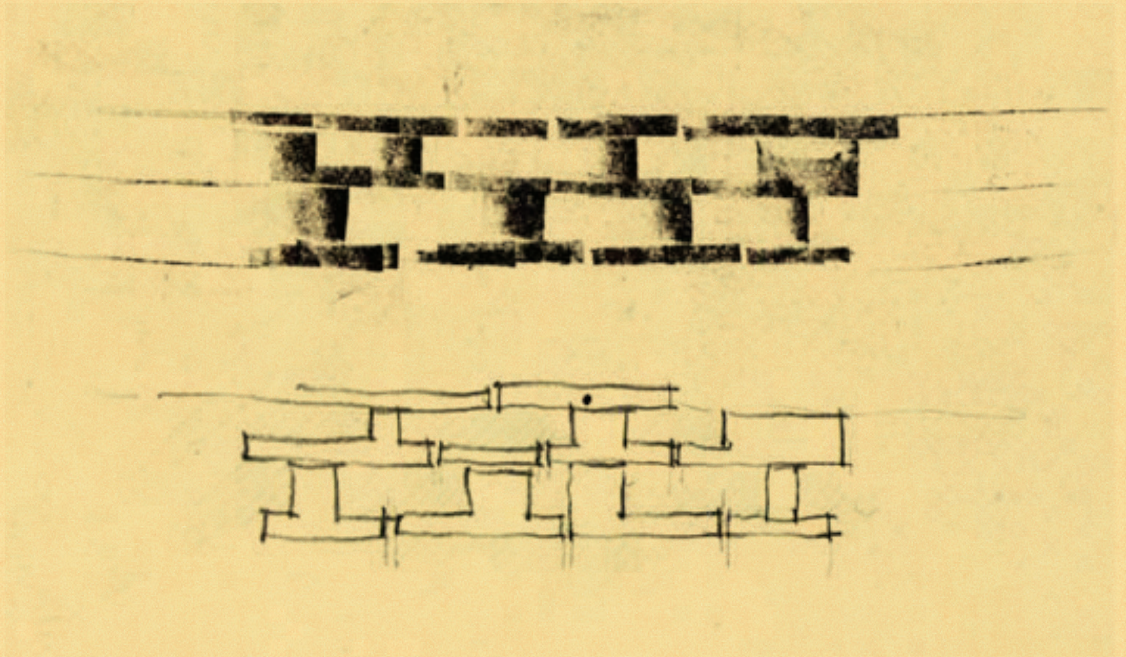


Figura 36

Corte diagramático da mesa,
Peter Zumthor

VII

O processo tinha conduzido uma procura incessante por determinadas qualidades espaciais que se pretendiam para o novo espaço num jogo entre materialidades, água e pedra sob pasto verde, intercalados entre massa e luz num jogo de escavação que era preciso controlar. A exigência natural do exercício da arquitectura como matéria construída capaz de dar resposta a um programa, obrigava a que o processo se desenvolvesse agora num controlo dessa pedreira de modo a que até então continuava a poder ter muitas formas.

Procura-se a *regra* para domesticar a *ideia fundadora* da pedreira.

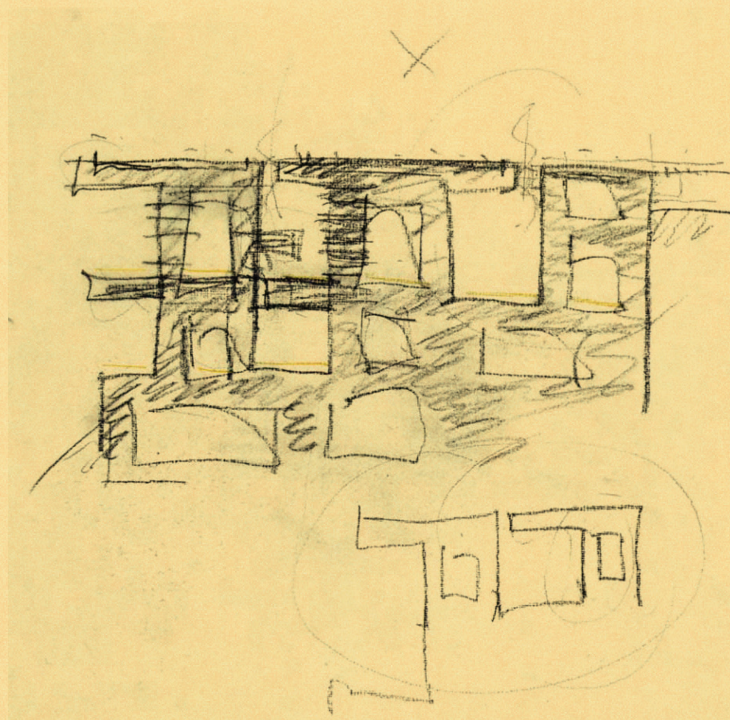


Figura 37

Corte esquemático da *mesa*
como possibilidade de unidade
para formar o edifício, Peter
Zumthor

VIII

Os desenhos revelam o diagrama primário que seria a unidade de medida de todo o edifício. Um bloco e uma placa de pedra pousada neste - uma *mesa*. Cada uma destas unidades independente, não toca na que lhe está próxima e o espaço resultante desta separação são fendas que iluminarão o edifício.

A simplicidade do diagrama parece reforçar os jogos de massa e oco ou vazio, luz e sombra que se procurava até então.

Estava definido o *repertório* que haveria de compor o edifício.

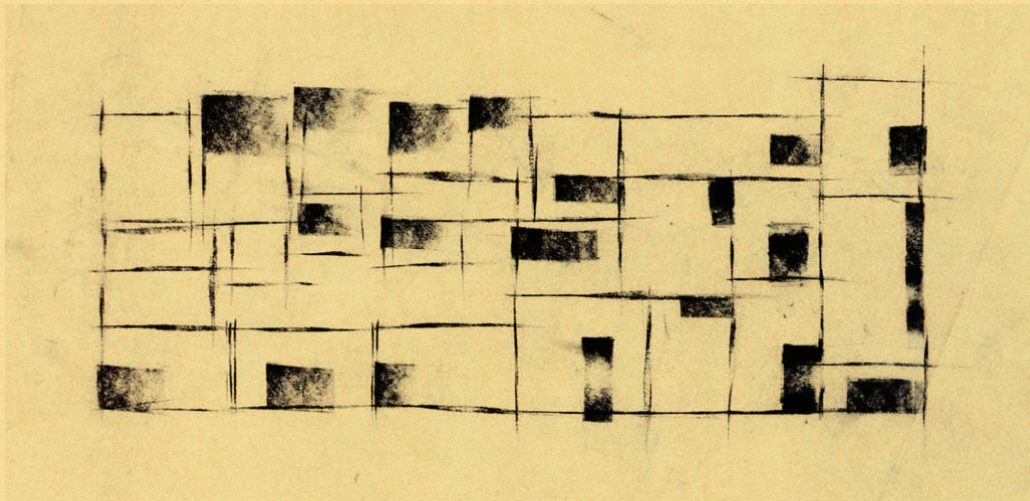


Figura 38

Desenho representativo da
relação entre os blocos e as lajes



Figura 39

Vistas da maquete de estudo

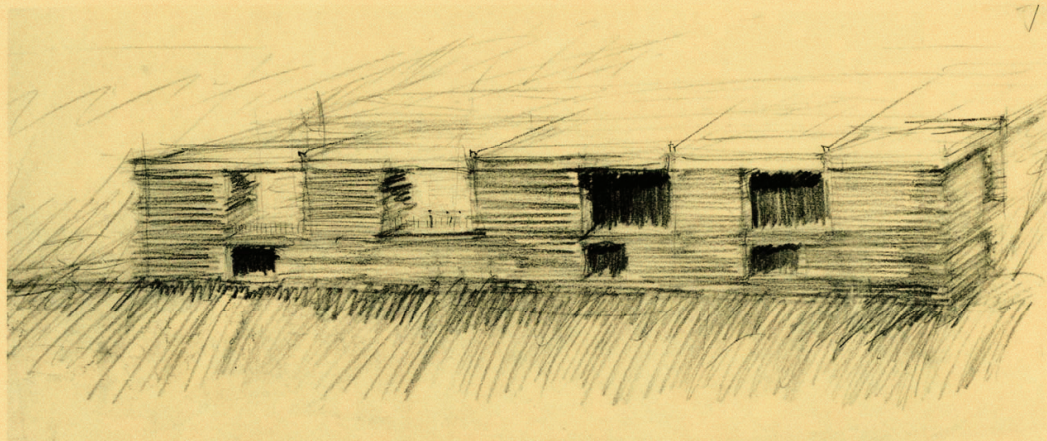


Figura 40

Desenho exterior do conjunto,
Peter Zumthor

IX

O desenho em planta da figura XIII é um dos desenhos mais importantes do processo. Depois de estabelecida no diagrama a ideia de mesa como elemento essencial gerador da composição era preciso estabelecer uma regra que permitisse calibrar a relação entre cada maciço e cada placa de pedra, assim como, na sua variedade e multiplicidade, coordenar o diálogo entre as várias mesas. O desenho mostra a regra que determinou este diálogo. Cada bloco está sempre no mesmo alinhamento de uma das arestas (maiores ou menores) da placa que o cobre. Uma espécie de puzzle de pedras onde as regras geométricas encontradas permitem dominar a ideia da pedreira, clarificar espaços, adapta-los ao programa, criar momentos de tensão, de passagem, de estabilidade.

Em maquete foram sendo testadas estas relações geométricas e a forma como a sua variação permitia criar formas diferentes de acolher a luz do exterior, a forma como esta reflectia nas pedras dos blocos e na água que cobriu o pavimento.

À medida que a regra e a composição entre os blocos se vai afinando, o edifício começa a ler-se com um todo, ele próprio como um monólito, uma pedra gigante artificialmente instalada na encosta, coberto pelo mesmo manto que cobre a montanha, como se já se encontrasse ali desde o início.

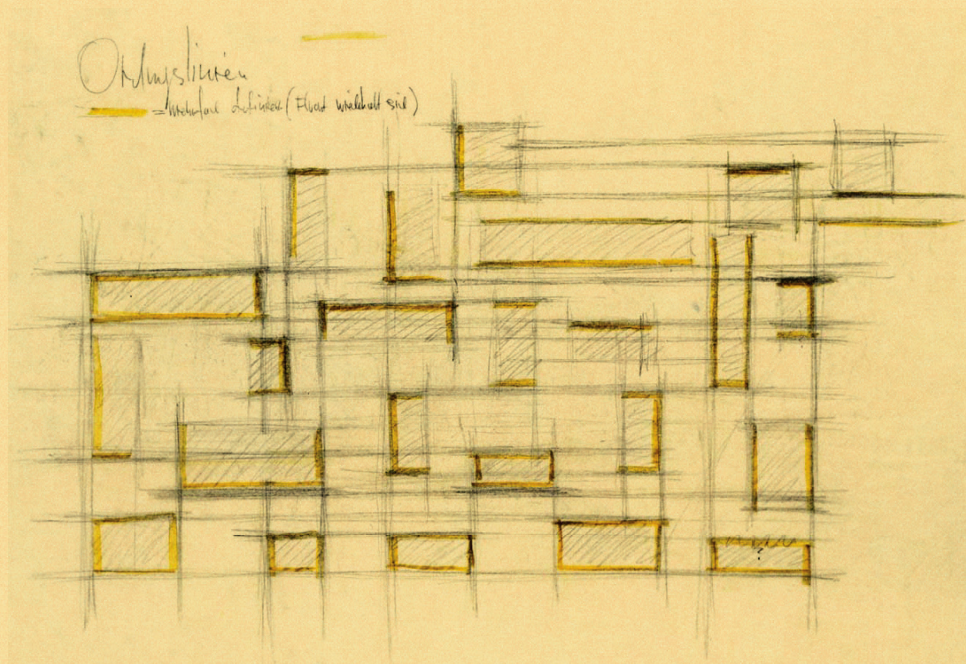


Figura 41

Estudo dos alinhamentos entre os blocos de pedra

X

Começam a aparecer nesta fase alguns dos desenhos mais interessantes do processo. Uma vez descoberta a ideia fundadora, a unidade básica e a matriz, são testados inúmeros layers ou camadas de necessidades técnicas, programáticas ou exclusivamente arquitectónicas vão afinando a composição à regra que se definiu e que, por sua vez, responde tanto ao programa como à ideia espacial. Na sobreposição de cada uma dessas camadas, está a densidade e a riqueza do projecto, a(s) sua(s) razão(ões) de ser desta forma e não de outra. O desenho acima mostra a matriz que organiza os blocos. Todas as linhas amarelas representam faces que estão alinhadas com outras faces de outros blocos. Alinhamentos, desencontros no processo que resultam em tensões interpelações sentidas na obra. A camada imediatamente por baixo dos blocos tem também uma matriz própria, diferente da do tecto. No desenho são marcadas linhas com diferentes cores, necessidades de engenharia no escoamento da água articuladas com decisões arquitectónicas de continuidade de juntas e alinhamentos entres os blocos de pedra. Todos estes diálogos entre matrizes e realidades diferentes influem na ideia de um espaço complexo, onde por influencia de regra, já nada parede poder mudar de lugar sem que a composição se ressinta.

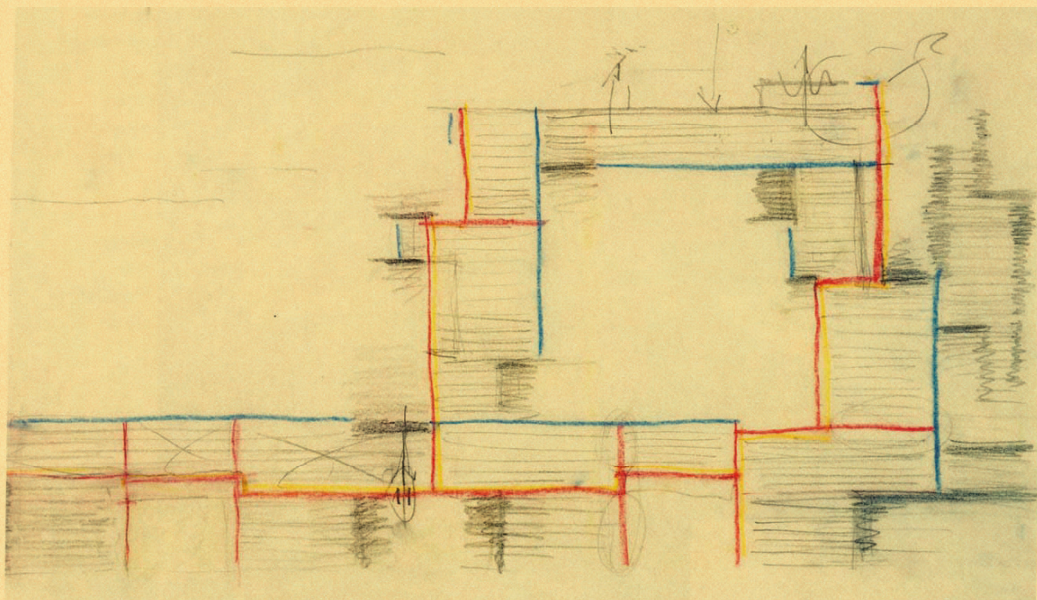


Figura 42

Estudo das juntas no pavimento

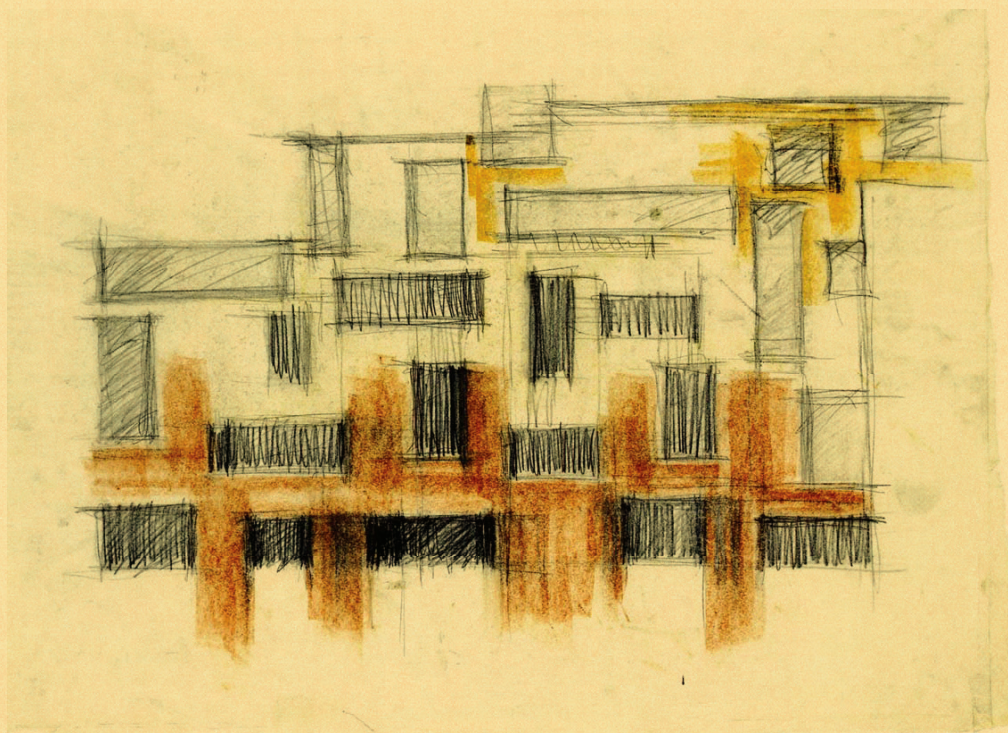


Figura 43

Estudo dos espaços de chegada
e distribuição

XI

Outro aspecto deste processo de *ordenar* foi o de pensar nas *sequências espaciais*. Existe um extremo cuidado na transição entre espaços, na sua variedade e na continuidade entre todos. Como se o movimento de cada banhista estivesse planeado na sequência de um filme.

O desenho deste espaço aberto, amplo, privilegia um jogo de sedução na deambulação que promove. Os sinais são exclusivamente arquitectónicos — entradas de luz, desníveis, diferenças nas alturas, cores e materialidade dos espaços.

Entra-se pelo túnel que parte do hotel, como um civil anónimo. Um bloco estrangula ainda mais o espaço. Passa-se por uns espaços propositadamente escuros e destes para um espaço de luz, já sem roupa, como um cliente das termas. Uma espécie de ritual de afastamento do exterior.

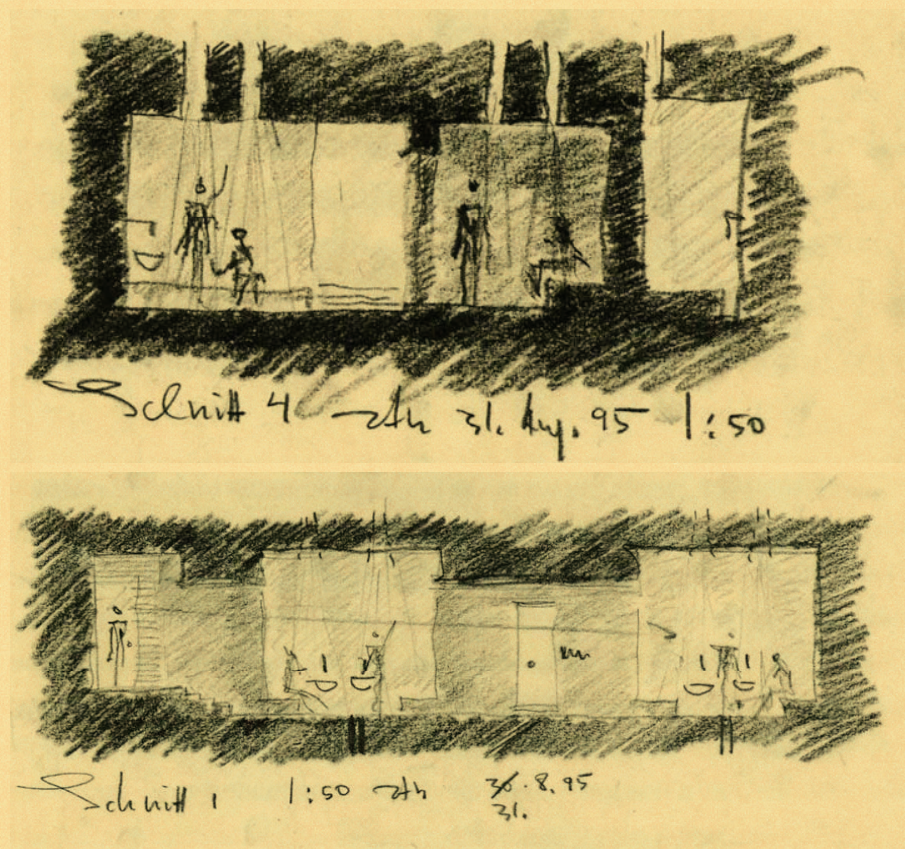


Figura 44

Estudo de variações e transições
entre espaços

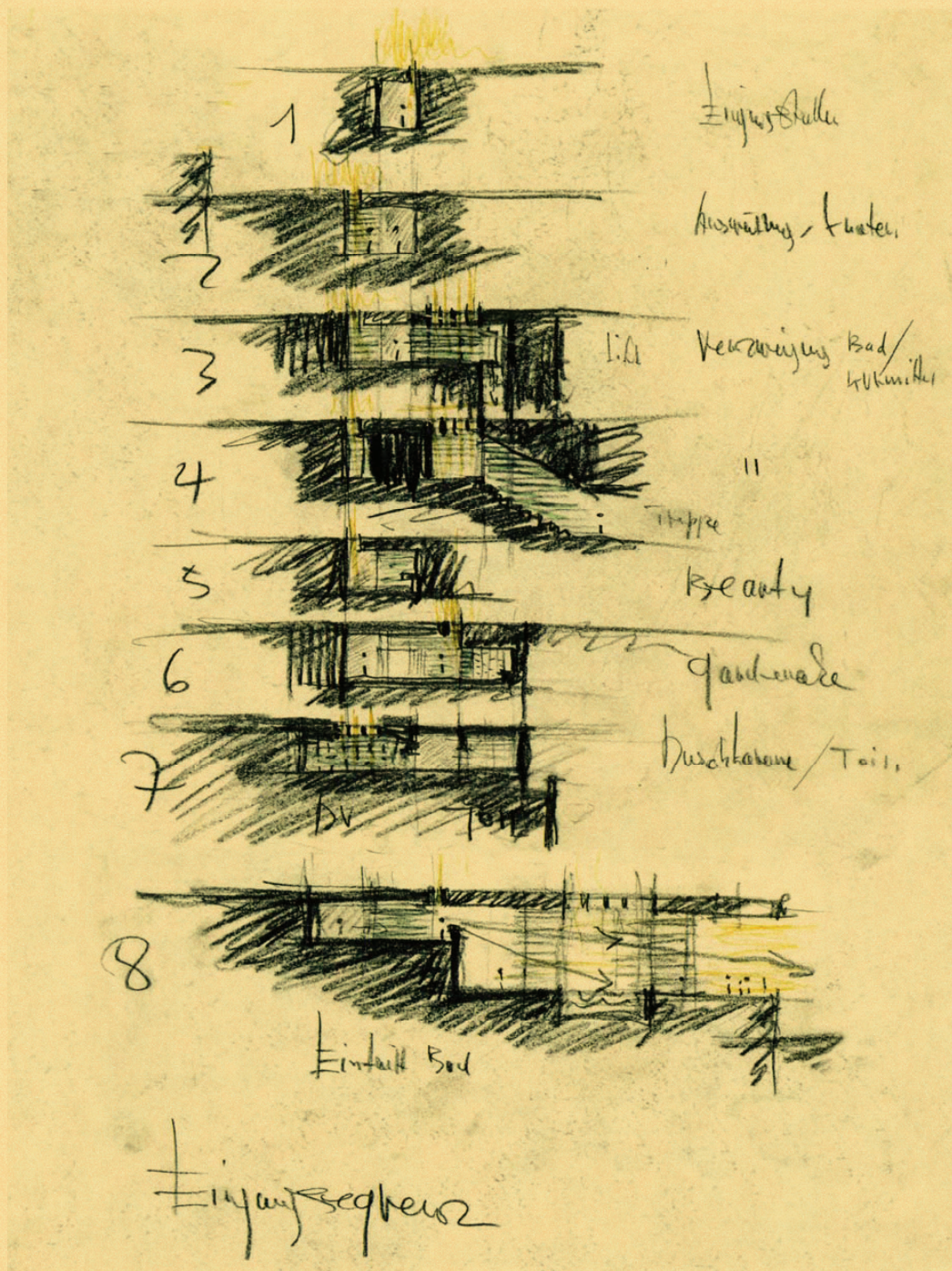


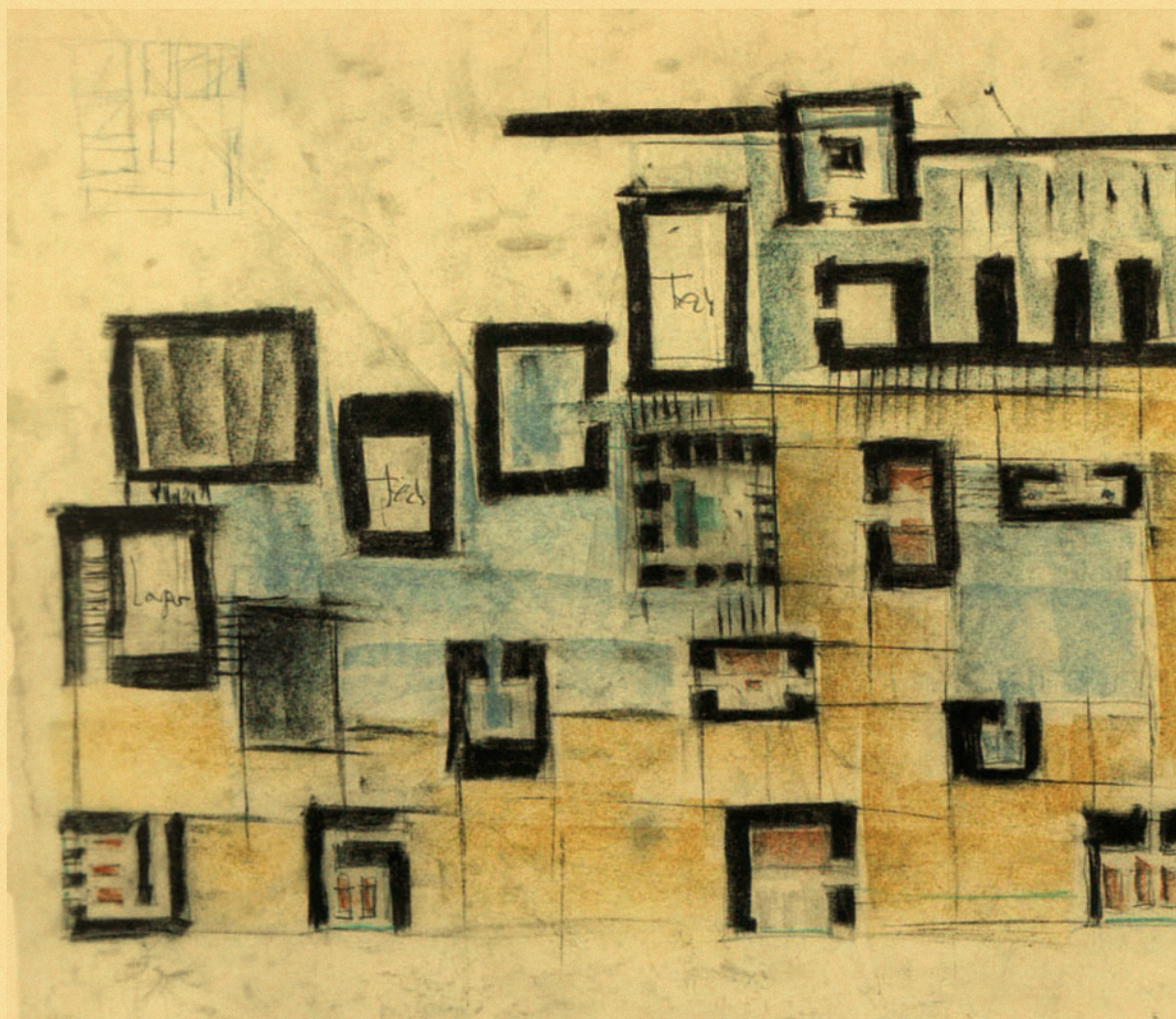
Figura 45

Sequências espaciais no edifício

XII

Os enormes blocos de 11x5m não poderiam ser compactos. São ocos, espaços vazios que permitem absorver as pequenas partes do programa. Tratados como mundos à parte, todos iguais por fora e todos diferentes pelo interior — música ou ausência dela, cor, temperatura da água,... — interpelam a curiosidade do banhista no deambular do seu percurso.

Podemos então entender o edifício como um conjunto de dois tipos de espaço: um grande espaço contínuo e um conjunto de espaços descontínuos ou pontuais dentro dos blocos.



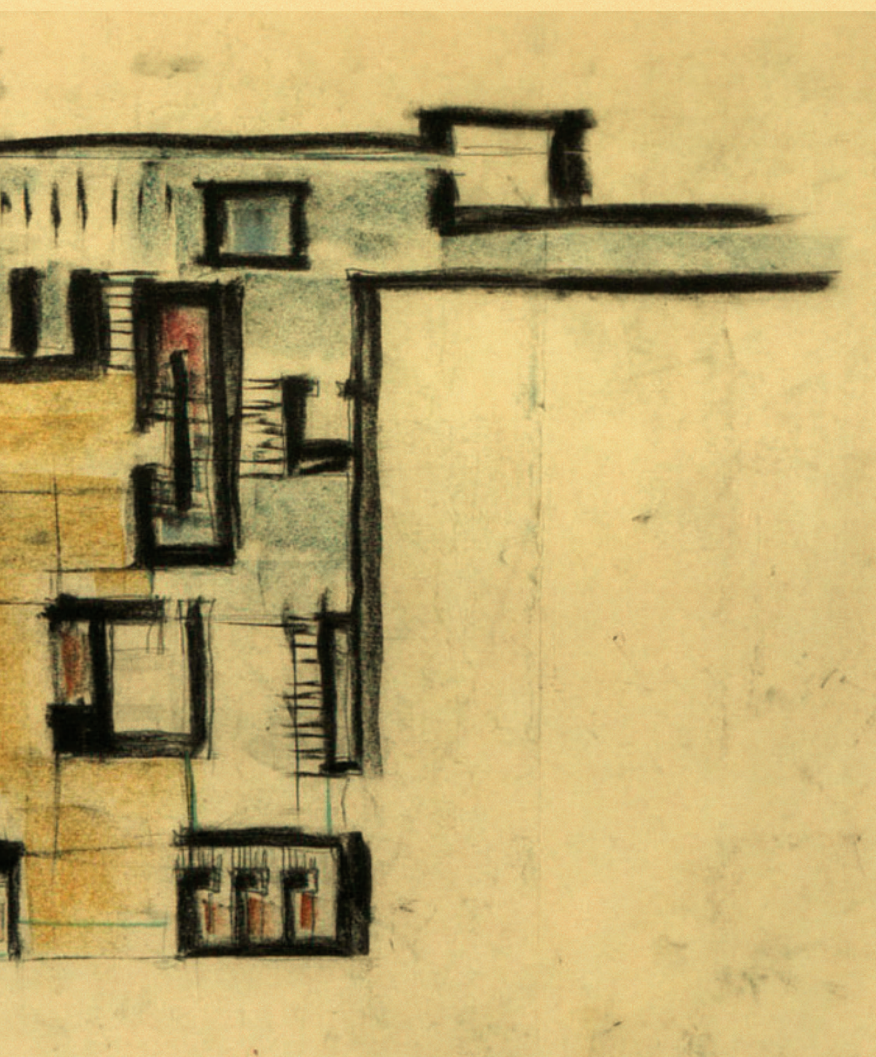


Figura 46

Síntese da distribuição dos
diferentes espaços interiores
dos blocos de pedra

XIII

Em todos os blocos existe sempre a mesma porta. Cada um deles é semelhante a um edifício autónomo onde, para além da invenção da realidade interior distinta se privilegia o estudo da transição para o seu interior. Nunca se entra directamente, há sempre uma sequência, um ritual de entrada. O campo visual é sempre reduzido face ao que se esconde no núcleo do espaço. Entra-se quase sempre orientado contra a parede e depois, pelo estímulo de uma luz, de uma variação no tecto,... percorre-se uma distância mais ou menos curta até que se descobre com surpresa essa realidade nova. A forma interior nunca representa a forma do invólucro, do molde. As paredes têm variações de espessura, são massas que fazem parte da atmosfera do espaço. Cada um destes blocos lembra a sua capela Burder Klaus.

Alguns dos blocos para além de trabalharem essa relação entre o seu espaço interno e o interior das termas, potenciam uma relação paralela com o exterior do edifício, com a paisagem dos Alpes. Mantendo o ritual de entrada, Neste caso a única forma de se ver o exterior é estando deitado. O exterior luminoso contrasta com as paredes propositadamente negras, como pequenas capturas parciais da envolvente.

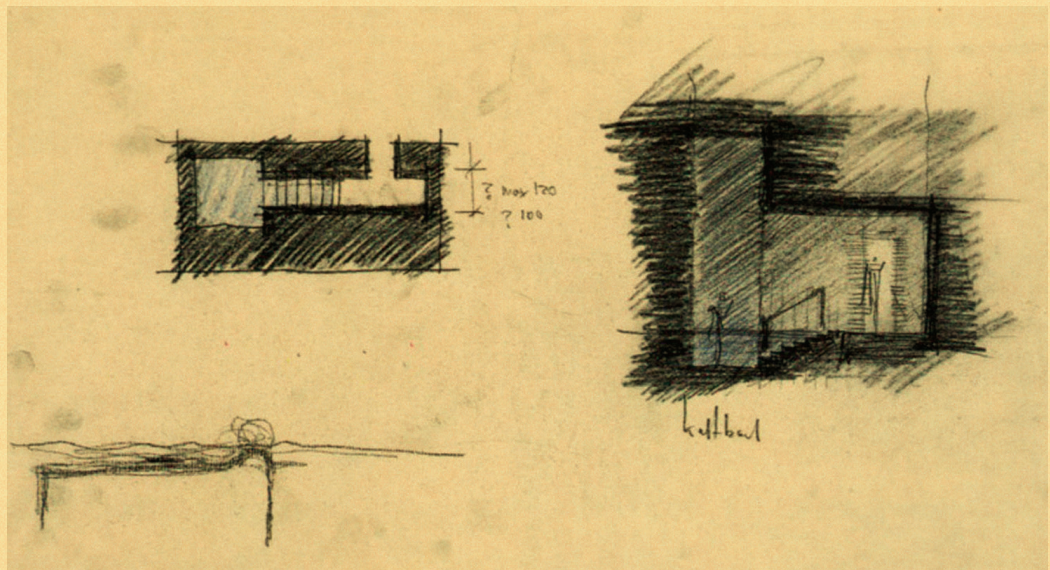


Figura 47

Planta, corte e perspectiva de estudo do interior de um dos blocos de pedra

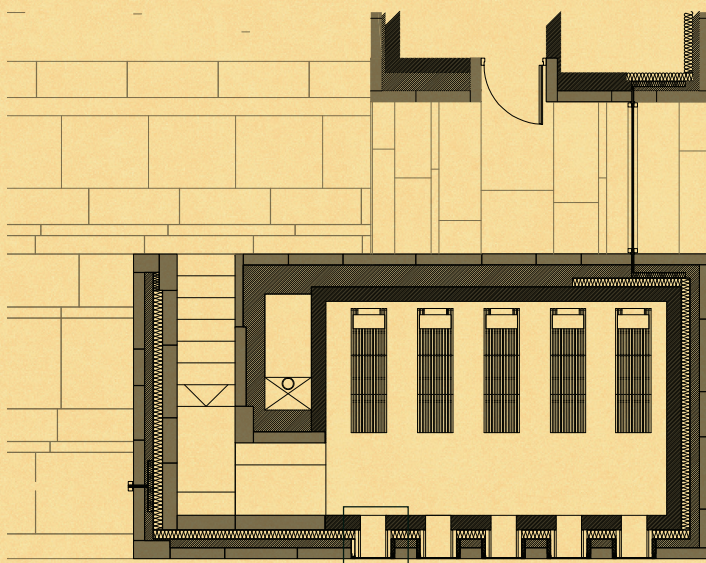


Figura 48

Planta e vista de um dos blocos de pedra
com relação com o exterior do edifício

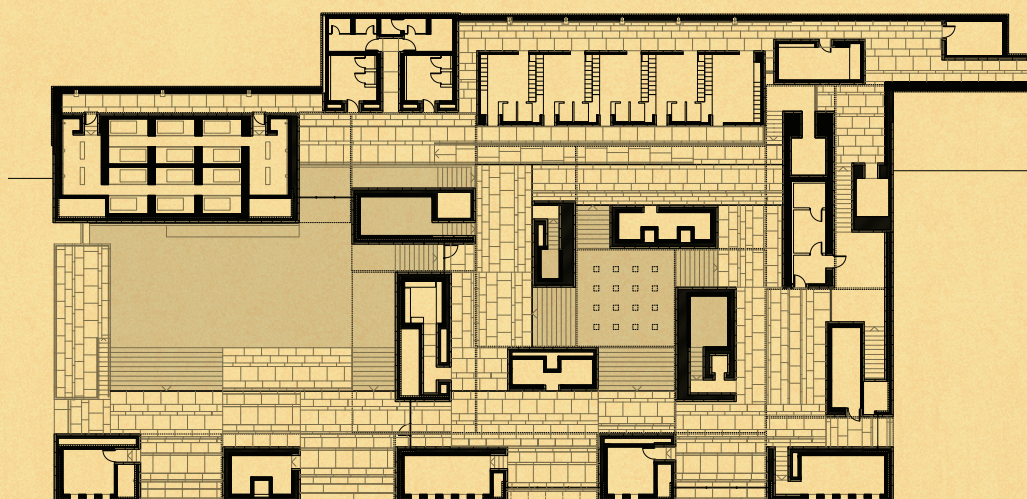


Figura 49
Planta da solução final

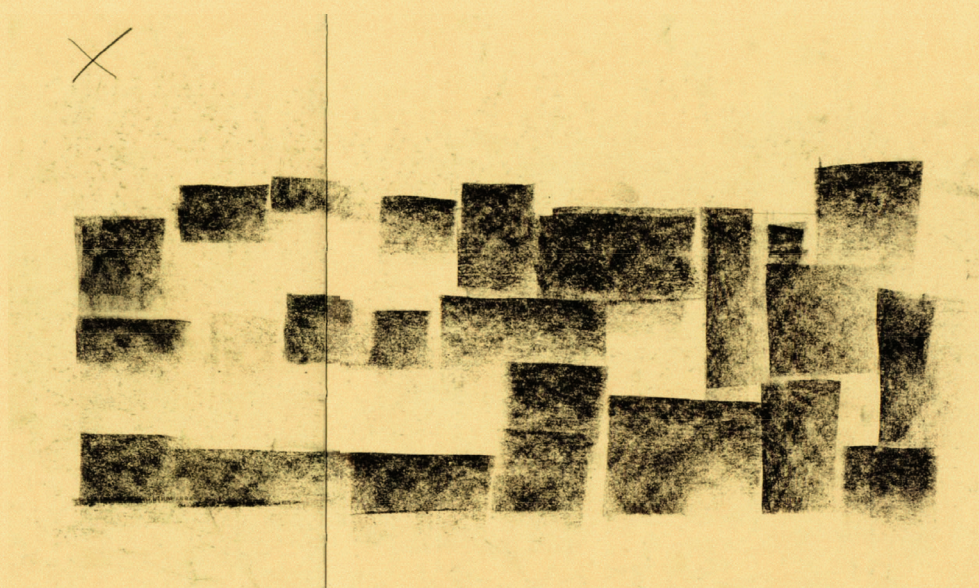


Figura 50
Esboço inicial

XIV

O processo de procura de uma regra para definir uma ideia que, por si só tão material e tão informe (ou que pode tomar muitas formas), significa no caso do arquitecto Zumthor, passar de uma nebulosa densa e indefinida pelo crivo de um conjunto de regras que vai estabelecendo e que vão dando definição e rigor, a forma justa para o espaço que se imaginou.

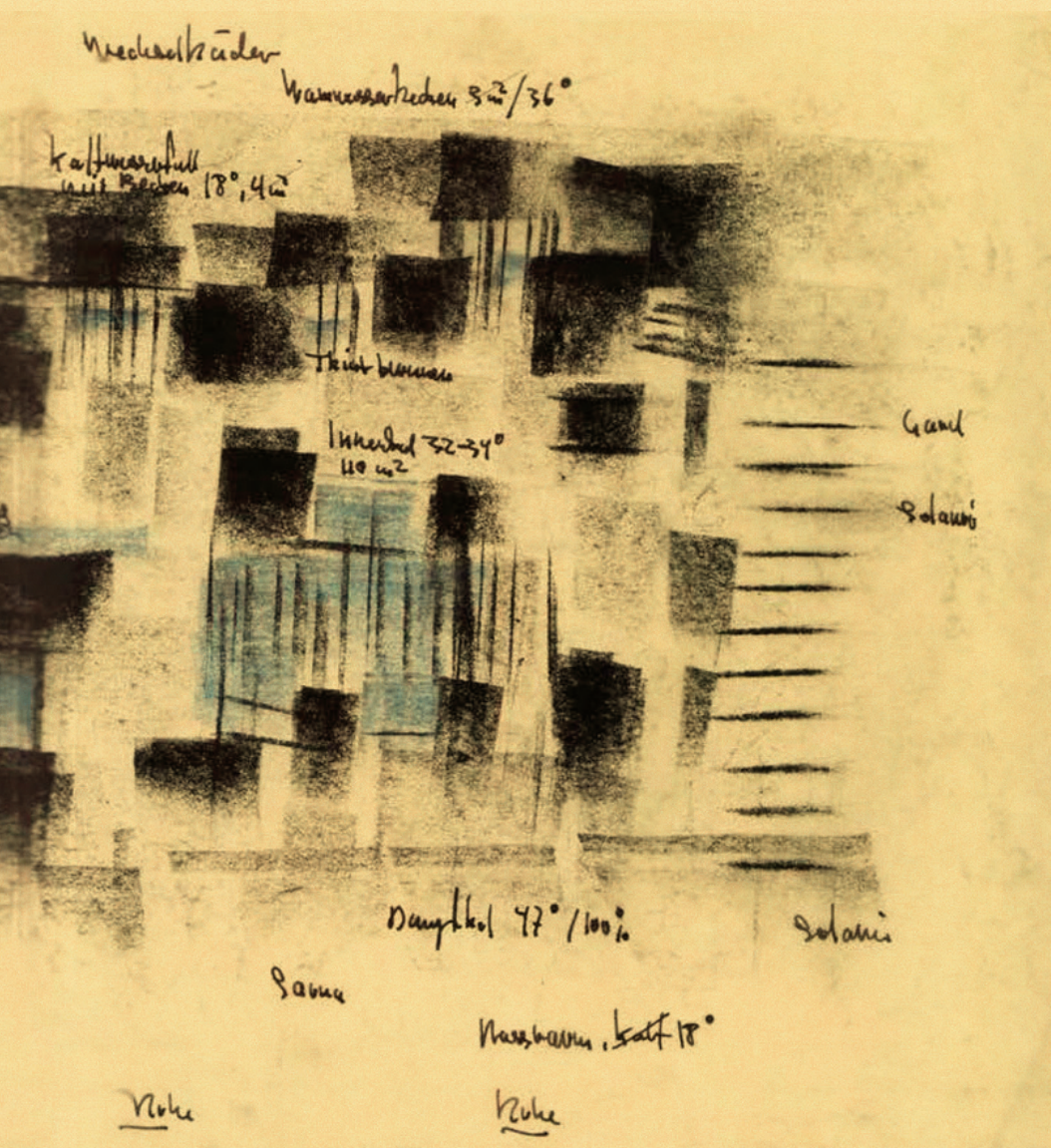


Figura 51

Composição da relação entre a água e a pedra, Peter Zumthor

[B] **Aprender com|pelo projecto**

A(s) experiências(s) de projecto como espaço(s) de ensaio

Conscientes de que a aprendizagem do projecto é feita, não só pelo estudo do conhecimento fabricado pela disciplina no desenrolar do tempo, mas também pelo praticar do projecto próprio, parece-nos importante que, na procura de uma ética /estratégia/procedimento de projecto que possibilite encontrar a lei na consciência da liberdade do acto de criar, se exponha com a brevidade exigida, os projectos desenvolvidos até então. Como experiências de desenho, espaço(s) de ensaio, momentos de potenciais lições dessa vertente do aprender projecto fruto do seu praticar.

Cada uma destas soluções foi, a seu tempo, a síntese possível para os problemas, as preocupações e as intenções que pairavam sobre o processo que formou o projecto. Nesse sentido, os trabalhos expõe-se aqui, independentemente da sua (pouca) qualidade, em forma de pensamento ou conhecimento que se foi retirando e acumulando da experiência perante as sucessivas novas circunstâncias. A sua exposição não pretende transformar esses momentos de aprendizagem em exemplos intelectualizados sobre temas teóricos complexos da arquitectura, mas antes o potenciar das dificuldades de cada um desses exercícios como lições de projecto pelo projecto, complementares às que o estudo dos mestres foram permitindo.

Pretendemos traçar uma cartografia dos princípios que inspiraram e guiaram o trabalho, pôr em evidência o pensamento que o orientou, independentemente da solução em si mesma, do programa ou da dimensão do projecto. Ainda assim, não se trata de uma documentação dos exercícios com sentido arquivista, nem tão pouco de memórias aclaratórias. A distância entre o momento do projecto e este, o da escrita, obriga a um exercício diferente. Já não é o aluno à procura de uma solução para o problema em mãos, mas o mesmo aluno à procura de reconhecer no seu trabalho um esclarecimento que lhe permita desenhar o(s) próximo(s) projectos. Apesar deste pronúncio de futuro, procuramos não anular neste segundo momento, o registo quase diarístico do vaguear de cada projecto. Trata-se de uma viagem pelos diversos processos de projecto, mas com um propósito claramente definido de procurar nestes as linhas gerais dos espaços de intersecção. São, no fundo, apontamentos sobre as dificuldades revisitadas, por entre o acumular dos desenhos, das maquetes e das memórias, pesquisas e procuras. Um deambular sobre o que se escreveu, desenhou e pensou e, acima de tudo, sobre o que se duvidou. Quiçá encontremos substância transversal.



Figura 52
Duas vistas complementares do
terreno do projecto e espaços
envolventes

NOTAS DE PROCESSO I

Centro Cultural e Residência — Alfândega do Porto



Edifício topográfico

construir impondo um novo
tecto, ou construir levantando
(d) o chão

O programa previa um centro cultural e uma residência para artistas e convidados numa plataforma junto ao rio, contigua ao edifício da Alfândega do Porto, no miolo do tecido histórico da cidade. A posição privilegiada torna esta plataforma em pivot ou peça de fecho na relação entre a cidade e o rio. Um muro contínuo, de

aproximadamente seis metros, determina a extensa linha de contacto e garante a continuidade entre a plataforma e múltiplas variações de perfil que desenham a frente ribeirinha da cidade. A Norte, a plataforma é limitada pela Rua Nova da Alfândega, paralela ao rio, e por uma fachada contínua de casario que a bordeja, responsável por apresentar a cidade ao rio; rosto e o pano de contenção de um território carregado de construção encastrada na topografia de forte pendente que, parece constantemente querer romper esse limite em direcção ao rio.

A rua tem hoje uma variação interessante nas suas diversas interações com o casario, fruto das várias alterações feitas ao longo da evolução dos tempos. Talvez a mais significativa tenha sido a estabilização da plataforma onde assenta o edifício da Alfândega. Parte dos lotes de Miragaia que estavam até então de nível com o rio, passaram a estar enterradas face à nova plataforma. Isto provocou inevitavelmente um conjunto de transições, escadas, rampas, que enriquecem a relação entre a(s) casa(s) e a rua. Existem ainda outros alargamentos, pequenas praças, lugares de encontro, provocados por desaguamentos de ruas perpendiculares, percursos ou passagens. Todos estes pequenos acidentes foram sendo importantes na procura do novo projecto.

Perante um primeiro exercício em contexto real, o projecto alimentou-se, desde muito cedo, desse choque, do impacto de uma forma nova, necessariamente capaz de dar resposta a um programa complexo, num contexto igualmente complexo. Acumularam-se desenhos, fotografias, modelos,... esforços no reconhecimento do existente, na esperança de que o novo fosse resultado lógico, sequencial ou dedutivo dessa procura. A falsa inevitabilidade desta relação foi

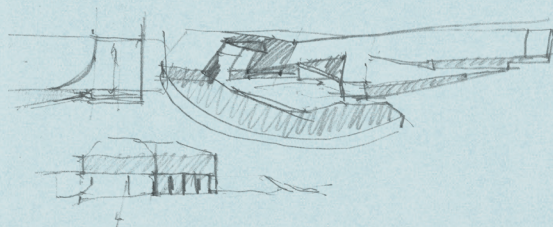
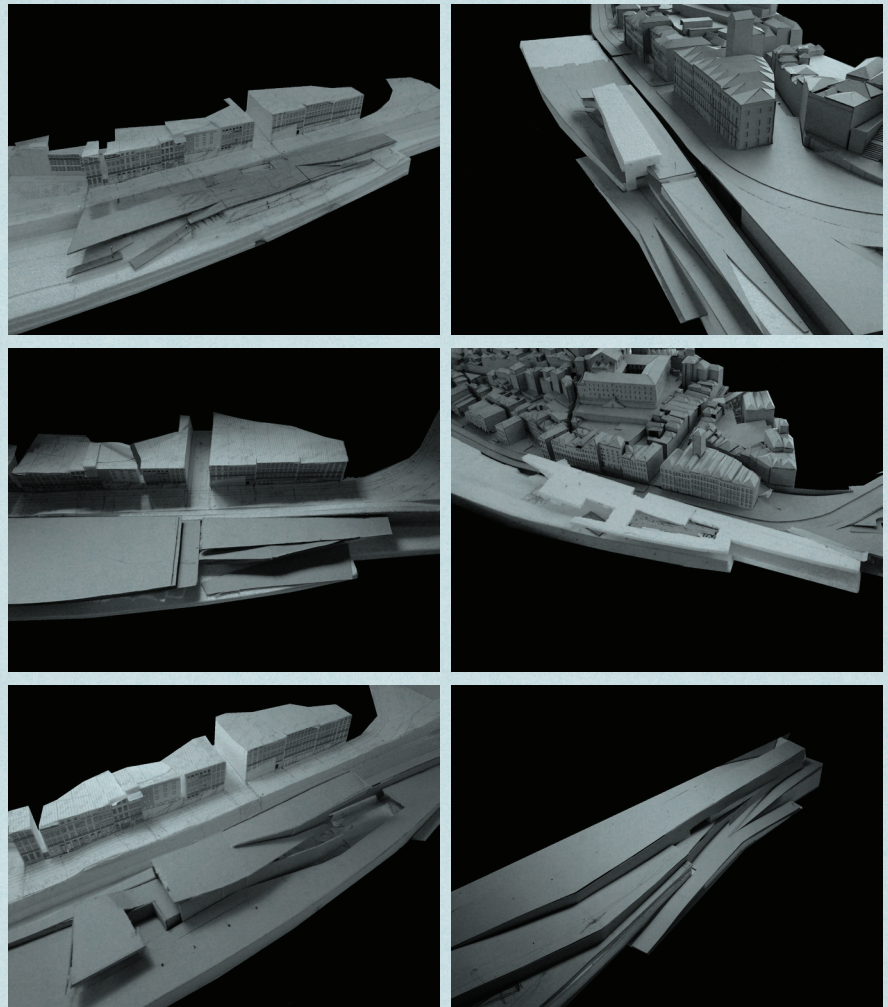


Figura 53
Fotografias e desenho das
várias fases e versões do
projecto

criando ansiedade. Assustava a possibilidade de não haver limite, de tudo ser princípio e nada solução para o que se observou e identificou. Acumularam-se princípios de solução. Diferentes entre si porque valorizavam, hierarquizavam de forma diferente os diversos pontos-chave que se foram reconhecendo.

O novo, como potencial intruso, procurava gerar-se dos acidentes do existente, procurava colocar, nesse desenho a que lhe escapava a responsabilidade, os pontos de fuga da sua geometria. O novo, ainda novo, nasceria já com a deformação que lhe ditavam as condições envolvente. O novo objecto procurava neste (forçado) encontro a justificação para, perdendo a pureza, não poder ser de mais lugar algum. Procurava nas impureza do sítio a razão de ser das suas próprias impurezas, para perder em definitivo a sua condição objectual.

A solução afasta-se da porção mais estável da plataforma, libertando-a para espaço público, e procura o muro de suporte da rua como ponto de ancoragem do edifício. Este afastamento remete igualmente para a ideia de relação, de diálogo que se pretendia estabelecer com o edifício da Alfândega — ao afastar o novo edifício, pretendeu-se encarregar o espaço vazio entre os dois volumes pela eloquência deste diálogo, evitando-se o desvalorizar de ambos face a uma competição volumétrica.

Ao aproximar-se do muro da rua e da faixa mais estreita do terreno, o novo centro cultural define-se como um alargamento do passeio existente à cota alta, aceitando o desafio de se estabelecer como elemento responsável pela transição cidade-rio, uma nova oportunidade de (re)desenho deste diálogo.

Simultâneamente, cria-se o problema de, estando o edifício enterrado face à rua e em espaço pouco profundo, desenhar a entrada no equipamento. Certamente que, com base nas leituras e estudos de então, parte da estratégia desta transição partia da descrição que Álvaro Siza faz das Piscinas das Marés: *a solução consistia no desenho de percursos em ziguezague, que produzem uma contraditória sensação de profundidade, decisiva na definição do ingressos no recinto*.¹ Múltiplos percursos em ziguezague, paralelos ao rio, encontrar na entrada simbólica do edifício o seu protagonista.

1. Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009. P.27

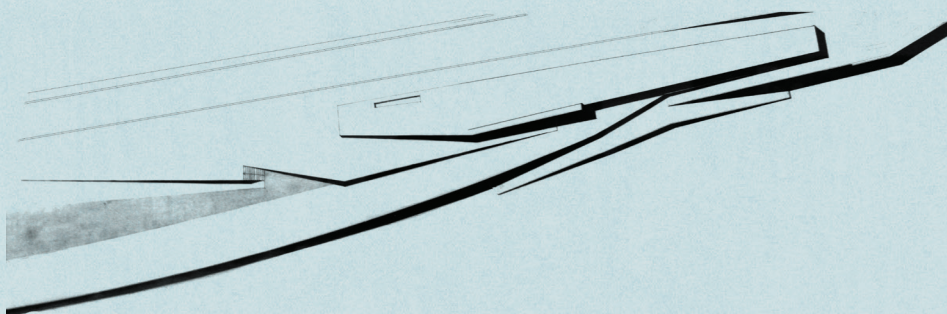
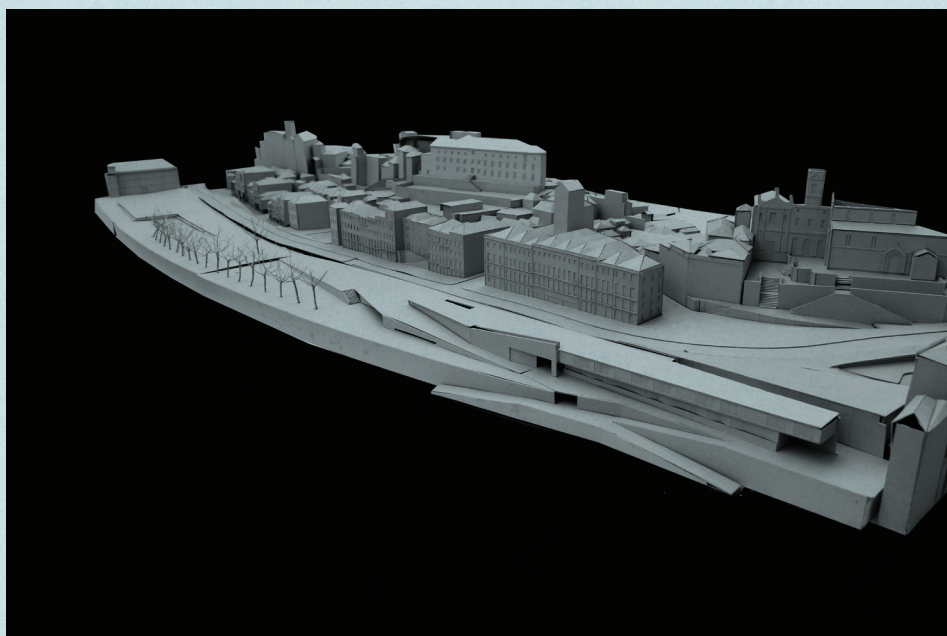


Figura 54

Documentação da versão final.
Vista da maquete, alçado poente
e implantação

A estratégia fundadora que encontramos para gerar a forma do edifício procurou negar o depósito de uma volumetria sobre a plataforma – impor um novo tecto – mas antes fazer movimentar o chão, levantando-o como um véu, de forma a que este atingisse a cota da rua. Criou-se uma bolha de espaço – construir levantando (d)o chão.

O projecto foi, aos poucos, procurando que a forma, ou a sua aparente ausência, respondesse à sua função de nova topografia, garantindo uma continuidade quase absoluta com os pontos chave da envolvente. A dinâmica das grandes linhas horizontais desta topografia artificial, tornou-se, a certa altura, incómoda. Deverá um centro cultural, pela sua vertente ou carácter público e social, submeter-se desta forma à envolvente, camuflando-se na timidez de quem evita dominar a cena?

Entendemos que cabia ao projecto assinalar-se face a uma composição envolvente maioritariamente habitacional, tecido anónimo, homogeneizado com base num exercício de repetição. Associando-se a estratégia programática a esta intenção criou-se um espaço de entrada central, assinalado formalmente por um volume que rompe a horizontalidade do conjunto. Pequenos sinais como torções, (des)alinhamentos, pontos de arranque e término de percursos, indicam ou evocam sempre esse ponto central.

A partir desse ponto a estratégia é simples e clara: de um lado centro cultural, do outro residência. O equipamento cultural ocupa a zona mais larga do edifício de forma a compactar com eficácia as grandes salas de espectáculos e exposições. A residência, organizada em dois pisos, segue para o outro extremo, mais ligeira e esbelta. Esta hibridez do conjunto submete-se à vontade de relação com o edificado tradicional nas suas costas. O novo é, na dinâmica das suas linhas horizontais extensas, uma base ou pódio onde “assenta” a cidade tradicional que chega alta e estreita, compacta e densa, desenfreada das Virtudes ao Douro.

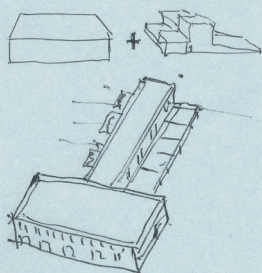


Figura 55

Vista do terreno de intervenção

NOTAS DE PROCESSO II

Plano urbano e desenvolvimento de edifício plurifamiliar — Francos, Porto.



Edifício justaposto —

Compacto/Fragmentado

procurar a escala certa para a autonomia e submissão pelo ajuste entre possibilidades tipológicas e formais

Propunha-se um exercício dividido em duas fases distintas a que correspondiam duas tarefas bem claras: o traçado de um novo plano urbano e, entre as construções propostas, desenvolver um dos edifícios.

O sítio, distante já do miolo histórico da cidade, é um enclave entre realidades distintas. Trata-se de um espaço remanescente, resultado do crescimento autónomo de cada uma das peças que compõem a envolvente.

Um espaço vazio numa manta retalhada, de peças autónomas e antagónicas, fechadas sobre si. O espaço disponível para acolher a intervenção é, portanto, uma

ferida aberta num território que se foi densificando mas, ao mesmo tempo, conservando este espaço intermédio sobran-te, não construído.

Pode imaginar-se o terreno como um espaço interior, um compartimento de uma habitação, totalmente encerrado por construção. A essa massa circundante correspondem os diversos (e divergentes) fragmentos de edificação assim como duas linhas de mobilidade vitais: uma avenida e uma linha de metro que, em extremos opostos, determinam em grande medida a morfologia do terreno.

Com maior presença física e visual sobre o terreno, um bairro social construído em blocos com quatro pisos, fiel aos princípios de implantação da carta de Atenas. Mais próximo da avenida e de costas voltadas para o terreno, outro bairro, de carácter mais provisório, composto por casas em banda de um só piso. Pontuando a avenida, um conjunto de blocos isolados, arquitectónicamente qualificados, com delicados pátios ingleses. As traseiras destes blocos, sobretudo caracterizadas com escadas de serviço para funcionários, garagens e arrumos, compunham a fachada mais extensa do terreno do projecto. Existiam ainda, uma sequência de pequenas casas, um fragmento de cidade tradicional, um canal desenhado por construções contínuas na bordadura.

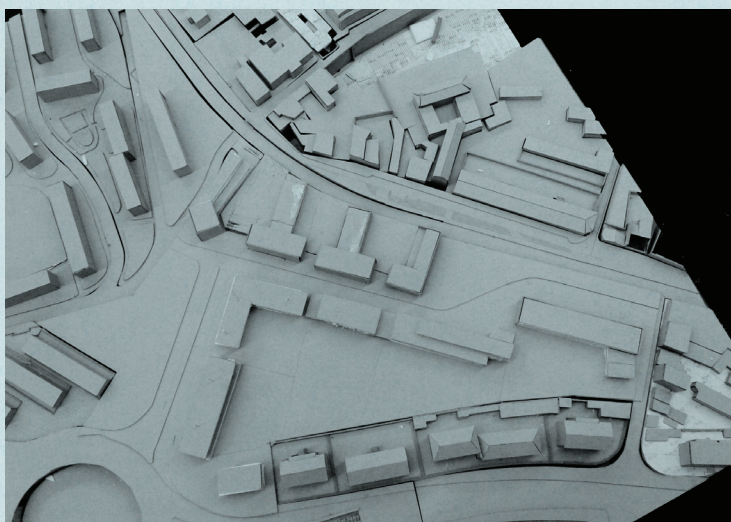


Figura 56

Vista da maquete do plano urbano proposto

Estas casas, requalificadas recentemente, compunham o quadrante mais valorizado de toda a área envolvente. Todas estas tipologias correspondiam a fragmentos muito divergentes a nível económico e cultural. A combinação de todas estas assimetrias, conduziu de forma inevitável ao isolamento das partes. Cada fragmento dessa manta de retalhos estabelece-se como um mundo próprio, autónomo, apartado de qualquer tipo de diálogo com o que lhe está imediatamente ao lado. Isto verifica-se com facilidade nas tarefas quotidianas. Apesar de existir uma creche no centro do bairro, as crianças que habitam os blocos à face da avenida vão todos os dias para uma outra, bem mais afastada. Apesar de, na área central do bairro existir um espaço comercial aberto a todos, apenas as pessoas do bairro a utilizam. A toda esta complexidade, acresce ainda o rigoroso traçado de uma linha de metro que, precisamente aqui instalou uma paragem. Por apenas permitir passagens pontuais, esta linha veio estabelecer mais uma barreira. Este é um terreno de fronteiras. Onde as distâncias, apesar de mínimas, são muito acentuadas.

A matriz de desenvolvimento por adição do tecido urbano, foi criando no terreno sobranter uma tensão, uma especial resistência na sua bordadura, e urgia a necessidade de o oxigenar, ligando-o às artérias que estavam para além dessa barreira mais imediata. Trabalhamos com a esperança de que essa reconciliação com a cidade do terreno acabasse por potenciar a relação entre os fragmentos que lhe são tangentes. Desde cedo entendemos que o projecto trataria sobretudo

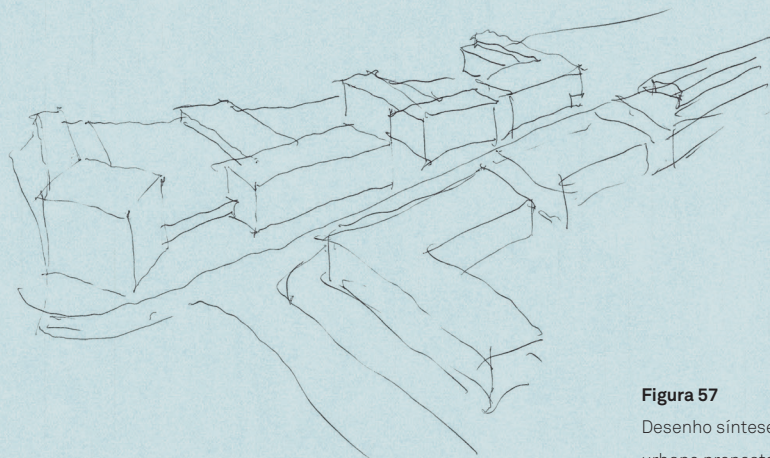


Figura 57

Desenho síntese do plano
urbano proposto

da gestão destas distâncias (e proximidades), e consequentemente de relação, entre os diversos mundos. Apesar da distância física ser curta, passar do bairro às casas mais tradicionais significa uma distância imensa. Porque implica ultrapassar toda essa fronteira que é a linha de metro e que faz com que o bairro e o casario se encontrem apenas num ponto, o da paragem. Entre todos fragmentos que compõem esta manta de retalhos acontecem situações de dificuldade de estabelecer qualquer tipo de relação. O bairro, por possuir algum comércio e serviços, fecha-se num ambiente próprio, que aceita com dificuldade a penetração de estranhos. Os volumes mais qualificados, voltados à avenida, aproveitam essa posição para se ligarem de forma mais directa à vida da cidade e não dependerem das relações de vizinhança. E esta distância que se torna física acentua a distância social e cultural, favorecendo o agravamento do isolamento das partes. Tornam-se pequenos mundos não-comunicantes, muito diversos entre si apesar de tangentes.

Explorava-se aqui a possibilidade de o projecto, reconhecendo com a clareza possível estas dificuldades, fosse gerado como princípio reconciliador, aproveitando o espaço remanescente para, ao instalar mais umas peças não o fazer com sentido de adição, fazer coexistir todas as outras. Resolver o que lhe for possível e potenciar novas relações.

A necessidade de mobilidade faz com que a paragem de metro seja o ponto onde todas estas pessoas se encontram. É ainda o ponto onde de chegada para os

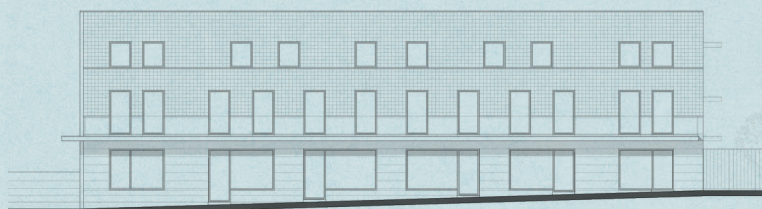
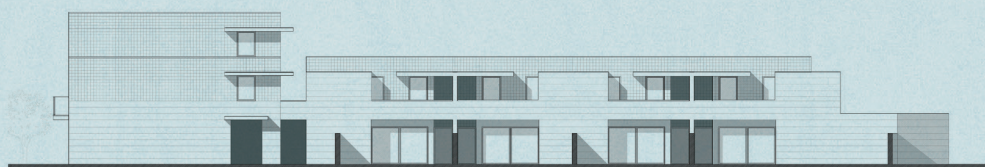
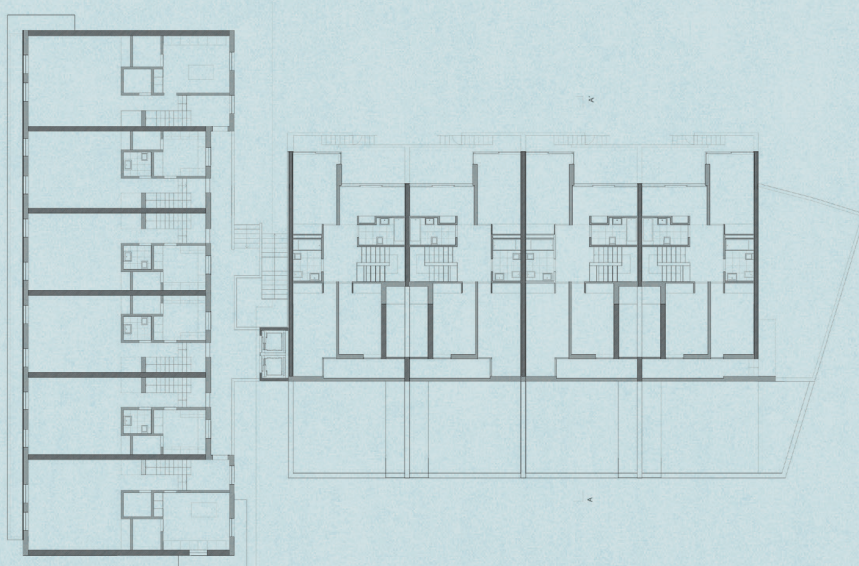
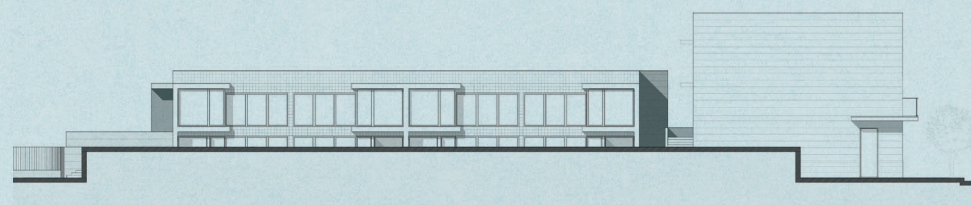


Figura 58
Planta e alçados da proposta

que não são daqui. Que circulam entre todas estes fragmentos para chegarem a outros pontos. O próprio terreno baldio, por tratar, revelava as marcas desta relação/penetração. Caminhos tímidos, traçados pela repetição diária da passagem, atalhos comuns na procura deste encontro. Desenhou-se um novo espaço comum em torno desse elemento transversal — a paragem do metro, bem no núcleo do terreno. Uma nova via ligaria este espaço à circulação de grande escala já existente, na tentativa de voltar a conectar este fragmento ao tecido global da cidade, na esperança de que, também a cidade participasse nele. Ao longo da nova via o projecto foi implantando nova construção e moldando uma regra nova, autónoma, clara e contemporânea. Era decisivo encontrar a escala certa. A intermédia entre todas as existentes, para que o diálogo acontecesse. As torções e os alinhamentos forçavam encontros, ou melhor, o desejo de encontro provocou na nova regra a necessidade de adaptação. Os blocos compactos e austeros, claros, regulares nos intervalos de massas e vazios das fachadas, assinalavam a clareza e o anonimato da nova urbanidade enquanto que, perpendicularmente se desenvolviam pequenas casas em banda. Uma solução híbrida em forma de “T”. Os blocos à face da rua respondiam a essa nova urbanidade enquanto que as casas em banda, incisões perpendiculares nos vários logradouros (com cotas diversas), permitiam ir resolvendo os encontros com a envolvente próxima.

A compacidade dos blocos e a fragmentação das casas em banda que desenhavam os espaços de logradouro, em simultâneo com a devida adequação tipológica e distributiva de cada volume, foram as ferramentas essenciais que permitiram ir encontrando as diversas escalas, sem que para isso, o projecto abdicasse de afirmar a sua autonomia enquanto nova entidade. O projecto não se procura camuflar mas antes, afirmando-se como forma isolada, estar preso ao lugar. Havia na consciência da impossibilidade de que o novo projecto compensa-se todos os desequilíbrios, a esperança de que pudesse, pelo menos, evitar ser a adição de mais um mundo isolado. Que pudesse ser antes um elemento potenciador de diálogos - integrado e integrador. E, se parece ser esta, uma posição altruísta do projecto face à conjuntura ou circunstância, ficamos com a sensação de que esta seja talvez a única forma de fazer sobreviver o novo projecto no contexto – procurar ligar-se à vida.

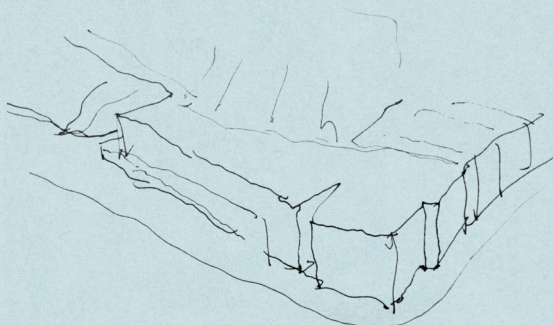
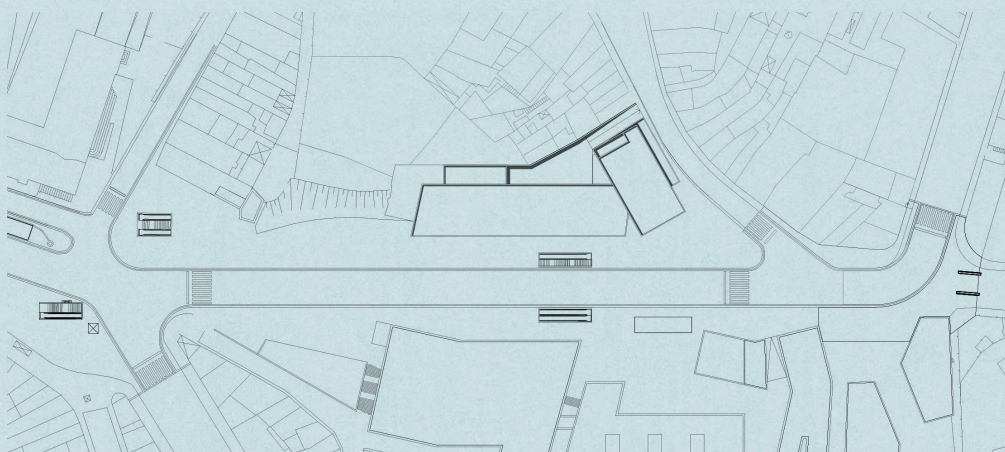
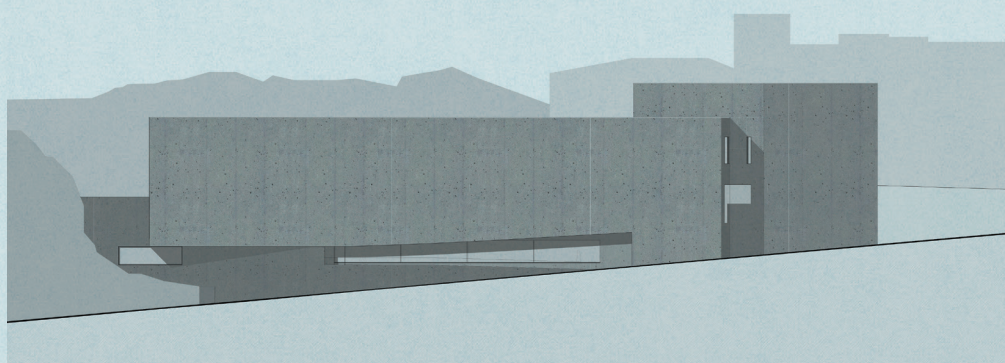
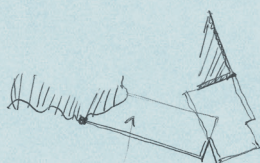


Figura 59
Alçado, implantação e esboço
da proposta

NOTAS DE PROCESSO III

Centro de Arte Urbana — Avenida da Ponte, Porto.



Edifício como continuidade do perímetro urbano

compensação de uma interrupção num sistema contínuo, de forma a que as duas realidades se cruzem no novo projecto

A estranheza perante o programa e a sua complexidade, para além do terreno atípico causaram dificuldades. Um centro de arte urbana numa encosta rochosa quase vertical. Um ponto crucial de articulação da distância entre dois edifícios de referência, a estação de S. Bento e o edifício da Sé do Porto. Uma condição resultante das múltiplas escavações que foram dando forma à construção daquele lugar. Uma ferida aberta no tecido urbano, um fragmento em espera.

O projecto é resultado de um jogo complexo de adaptação de volumes regulares e claros (que assinalam a importância territorial de um museu na vida de uma cidade) a uma envolvente. A grande massa programática do museu fragmenta-se na perspectiva de integração, de entrega às grandes linhas que gerem a construção daquele espaço da cidade mas com a preocupação constante de que o decorrer desse processo de adequação não descaracterize a leitura clara de cada volume que compõe o novo museu.

A principal preocupação era dar continuidade ao perímetro urbano, fechando definitivamente o quarteirão, até então seccionado, o que acabaria por reforçar o papel do novo museu como ponto intermédio na avenida e sobretudo na relação S. Bento - Sé Catedral.

Optamos por concentrar a intervenção num dos extremos dos terrenos disponível, junto ao casario, condençando verticalmente o volume do grande auditório e todas as salas de apoio, camarins, etc. Esta opção permitiu não estender o volume ao longo de toda a avenida e assim usar parte da rocha como elemento construído, como frente ou fachada, memória de uma pré-existência.

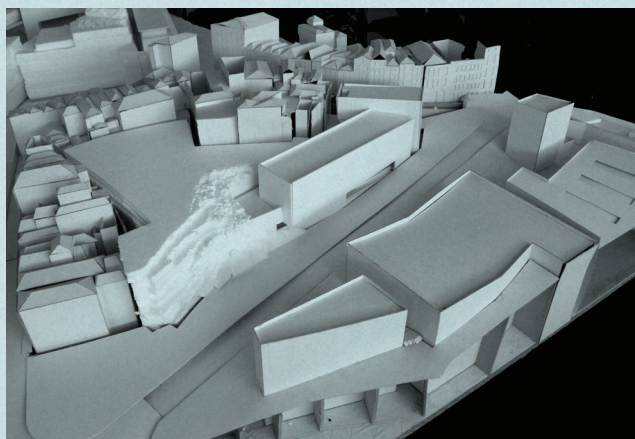
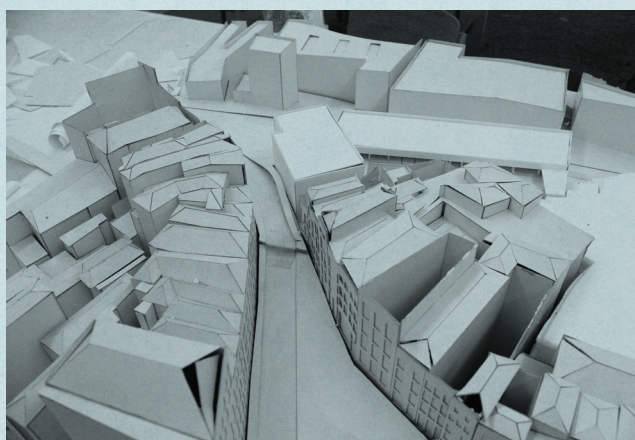


Figura 60
Vistas da maquete de estudo

No seu desejo de continuidade, o edifício encontra num dos extremos o casario e no outro a rocha, fechando definitivamente o perímetro do quarteirão.

A sucessão de volumes parcialmente intersectados e/ou sobrepostos gera uma linha quebrada que, adaptando-se, desenha esse perímetro. Um jogo de justaposição e adaptação, entre a autonomia e a submissão à envolvente.

O limite, as suas quebras e infracções definiram o edifício, que se serve da variedade programática para enriquecer com momentos diferentes esse perímetro, deixando-se adivinhar pelo exterior.

A essa nova ideia de perímetro fechado, de novo limite da unidade do quarteirão, traduzida na opacidade na nova massa construída, era agora necessário criar um rompimento, fazer com que o edifício e a cidade se tocassem num ponto especial, o da entrada. Na massa pesada, bruta e rigorosa abre-se um vazio, uma excepção, como que se o edifício estende-se a mão a quem passa na rua lhe mostrasse o caminho até ao interior do museu. A rampa desenha esse ponto ou espaço de contacto assinalando a escala do homem junto do edifício.

A linha adaptada/quebrada que, nas suas extremidades se liga directamente às linhas perimetrais da teia que constrói a cidade, assim como a sua necessária adaptação ao programa do museu, gerou o limite que deu origem ao novo edifício.



Figura 61
Pipelines das refinarias da zona
portuária de Sines

NOTAS DE PROCESSO IV

Articular Dinâmicas— requalificação do núcleo urbano de Sines.



Sistema de espaços intermédios

membrana / conjunto de espaços articulados entre realidades divergentes, com a capacidade de os (re) conciliar

Talvez pela mudança da escala do edifício para a escala urbana, a ausência de referências formais directas, prontas a sobrepôr ao real como solução para o novo, tenham transformado este exercício na necessidade absoluta de encontrar outros instrumentos, procedimentos ou estratégias para gerar forma. E por paradoxal que pareça, o aumento de escala aproximou o projecto às pessoas, às suas necessidades e à variedade atmosférica dos espaços.

O projecto alimenta-se do problema da dicotomia entre a escala industrial do porto e terminal de contentores de Sines e a pequena vila piscatória. O violento contraste entre estas duas realidades radicalmente opostas, quer em escala quem em poder financeiro, criou um conjunto de ambiguidades no território. A necessidade de fazer conviver o porto e a vila era evidente. A leitura crítica do território, dos seus problemas, usos e consequentes necessidades, é feita através de três sistemas, sendo que dois destes pretendem consolidar ou reactivar o existente (sistemas verde e vermelho), enquanto que o terceiro (sistema amarelo) articula os outros dois, assim como activa uma série de fragmentos cujo potencial é reconhecido, resolvendo a transição entre a realidade portuária/ industrial e o restante território. O projecto exercerá essencialmente sobre o amarelo.

O sistema amarelo, de escala intermédia, membrana elástica de espaços articulados define-se pela capacidade reconciliação da cidade com o porto, que a havia remetido para segundo plano, para longe da vida (e) do mar. É responsável por articular um percurso marginal pontuado por diversos apoios de praia e, em simultâneo, intervir na área urbanizada, agregando um conjunto de peças fragmentadas (hipermercados, escolas, equipamentos desportivos, entre outros).

A dificuldade estava na construção de um discurso coerente para o que deveriam



Figura 62
 Síntese dos sistemas e das suas
 articulações e representação
 do sistema amarelo e dos seus
 espaços mais significativos

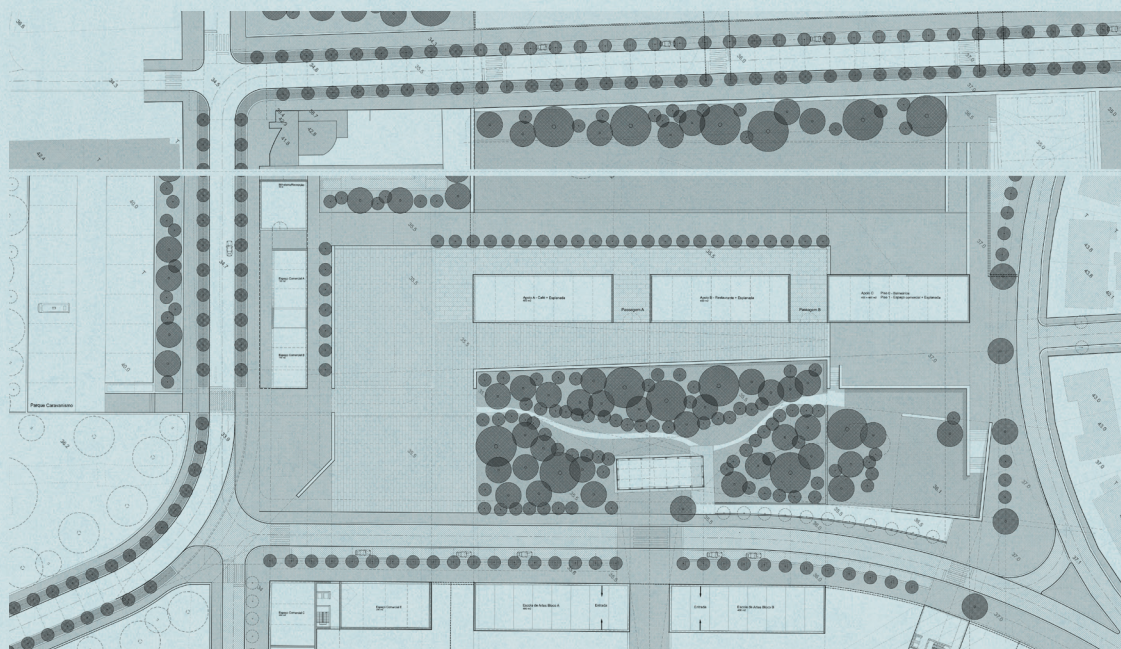
ser estes espaços que, até então, apenas sabíamos serem intermédios.

Após a compreensão do território através dos três níveis de análise, a estratégia de intervenção actuará na intersecção dos sistemas, os pontos de maior conflito, procurando clarificar e reforçar as suas dinâmicas, confrontando escalas e os diversos usos. Isto porque os sistemas não se limitam a funcionar sobre si mesmos, estabelecem entre si um conjunto de interacções que os enriquece e complexifica. O sistema amarelo torna-se prioritário dada a sua capacidade de articular/consolidar os outros dois sistemas, verde e vermelho. Potenciado pela (re)activação das actividades, procura-se a fixação e o desenvolvimento de pessoas e capital, através de um processo de acções/transformações muito concretas perante a realidade, um método de adição e transformação que, embora fragmentado, procura provocar a relação de continuidade entre os diferentes elementos que constituem a escala intermédia.

Esta relação é provocada pela construção de um “anel” que agrupa, sobrepõe, procurando compatibilizar espaços, edifícios, usos e dinâmicas, de modo a construir um sistema contínuo. A proposta centra-se, essencialmente, na definição e requalificação deste eixo, tornando-o prioritário. É necessário pensar para cada elemento urbano, a sua inserção no sistema a que pertence e a sua capacidade de articulação entre os diferentes sistemas.

Dentro da estratégia global da proposta, e essencialmente visando a concretização do sistema amarelo, foram pensadas a uma escala mais aproximada alguns dos pontos cruciais. Um desses pontos, junto ao parque de campismo, representa um momento importante na articulação entre usos, escalas, altimetrias e tempos — dinâmicas.

Um ponto relevante no cruzamento dos três sistemas, com a particularidade de protagonizar um momento charneira na relação entre quem entra e quem sai da cidade, entre a grande infra-estrutura portuária, o núcleo urbano densificado e elementos de valor patrimonial/ histórico. Dessa leitura diversa resulta uma solução que procura compatibilizar, numa proposta unitária, diferentes níveis e intensidades de intervenção. Privilegia-se o desenho do canal amarelo, que vai associando os diversos fragmentos (parque de campismo, escolas e estádio de



Desenhos da proposta para a recuperação do Parque de Campismo e Caravanismo e de todo o espaço envolvente

futebol) num sistema único e contínuo, com particular atenção aos momentos de articulação deste com os restantes sistemas.

Criam-se dois novos espaços cruciais nessa relação. Para o primeiro espaço contribuem, de forma decisiva, o traçado da continuidade do sistema amarelo a partir do nó viário, o novo desenho do Parque de Campismo/ Caravanismo e a criação de um novo espaço, do sistema verde, onde se implantam os novos volumes da Escola de Artes. O grande ponto de acesso, o nó viário, assume-se como uma prótese quase autónoma, pela falta de continuidade do sistema viário (com semelhante capacidade) na incursão junto do núcleo urbano mais denso. Tratando-se de um elemento importante no desenvolvimento do sistema amarelo, pela capacidade de garantir a continuidade entre momentos diferentes em cotas diversas, o (re)desenho desta continuidade assumiu um papel decisivo na proposta. Desde logo se afastou a hipótese de alteração do próprio nó, dada a estratégia global de aproveitamento máximo do que existe e funciona, transversal a todo o trabalho.

A solução parte, assim, da procura de um diálogo entre todas as peças existentes e da sua compatibilização para que integrem de forma coerente o novo sistema. Uma nova história que se pretende contar a quem chega, mostrando-lhe de forma diferente os elementos existentes, valorizando-os.

A ideia de reestruturação do parque de campismo, actualmente sem capacidade de dinamização, prende-se com a melhoria da sua relação com a zona mais nuclear de comércio tradicional. Assim, reduziu-se o espaço livre para acampar ao essencial e todo o restante foi utilizado para desenhar os edifícios de apoio ao parque mas, cujo programa assume uma dupla vertente, pública e privada, dinamizando tanto o espaço interior ao parque como o novo espaço público. Pretende-se, assim, orientar o investimento privado de forma a que este qualifique o espaço de todos, potenciando-o. Em estrita relação com este novo espaço, propõem-se ainda os edifícios destinados aos vários núcleos da Escola de Artes. A escolha deste programa permite combater a sazonalidade a que o parque de campismo está sujeito, já que, por norma, funcionam em contra-ciclo.

Notas sobre a minha estratégia de projecto:

- 1- A procura do sentido do (interesse) comum na oportunidade de expressão da intervenção individual
- 2- O processo de projecto é a construção de uma mirada (uma interpretação) sobre os diferentes mundos que compõem a circunstância de intervenção; a procura e afinação dos instrumentos certos que permitirão conceber a estrutura que se tenta/pretende instalar no real
- 3- Conceber o projecto como fio condutor, elemento capaz de cruzar/intersectar esses diferentes mundos na procura de contiguidades/continuidades — procurar a energia do lugar
- 4- Instalar o projecto na margem (na fronteira entre “mundos”) com uma atitude (re)conciliadora
- 5- Transição, passagens, continuidade, contiguidade,...

PARTE II



Inicia-se a construção do problema da adequação como resposta à arbitrariedade. Assume-se o projecto como potenciador da circunstância e esta última como fonte dos princípios que o validam. Dissecam-se a ideia de lugar, estudam-se as várias camadas que o compõem. Procuram-se estratégias, ferramentas ou procedimentos para orquestrar esta relação, que permitam que a interpretação que se faz do lugar se transforme em informação geradora de arquitectura.

O lugar como validador do projecto

As observações do segmento anterior induzem-nos a formular duas afirmações, em princípio evidentes, mas que ainda assim importa recuperar:

1) Que o (re)conhecimento da liberdade, da arbitrariedade, em que se fundou a regra e o efeito de contínua repetição que a validou, nos dá o espaço necessário para a alterar ou até substituir; que dessa consciência surge a angústia/a inquietação (pela falta de âncoras) que percorre o processo de projecto; que, como é o nosso caso, se aceitarmos a formatividade de Rafael Moneo como alternativa à arbitrariedade, colocamos o foco nesse processo de projecto, o processo do seu fazer-se, período ou espaço entre o flash arbitrário inicial e o objecto tangível a que se chegou, onde se constroem/descobrem os argumentos que lhe conferem e validam o sentido. Que argumentos são esses? Como podemos construir um entendimento sobre o que deve ser a arquitectura, admitida já a liberdade de poder ser tudo? E, se a arquitectura pode ser tudo, o que queremos que seja?

2) Que, tanto nos projectos-de-arquitectura dos mestres como nos próprios projectos, esse processo toma como princípio orientador, construtor da ideia, uma aproximação ao contexto. Os projectos nascem de uma ideia sobre a acção a executar num contexto, tendo como intenção uma articulação harmoniosa entre o que se encontrou e o que se pretende instalar. De uma condição de ser útil, oportuno numa construção comum, colectiva, que o inclui e ultrapassa enquanto objecto. É dessa relação, da incisão do novo objecto no lugar, que se encontra o sentido, os argumentos que fazem esquecer a sua arbitrariedade inicial. Como é que a leitura/interpretação/reconhecimento que faço desse contexto/condições e dos seus problemas me (in)forma o processo generativo da arquitectura? Como é que o contexto pode ser instrumento de ordem no processo de projecto? Como é que os problemas do lugar podem ser a origem do projecto de arquitectura?

E como *o conhecimento do passado vale na medida do presente*¹, o texto de Rafael

1. Távora, Fernando. *Teoria Geral da Organização do Espaço: Arquitectura e Urbanismo. A Lição das Constantes*. Porto: Faup Publicações, 1993. P.17

Figura 64 ←
Desenho de Álvaro Siza, Caderno preto de 1979

Moneo só nos será útil se formos capazes de o estender até à nossa prática e, sobre estes pontos, obter uma posição de tal forma que, seja possível validar uma ideia de arquitectura, estratégias, procedimentos e instrumentos que a dotem de sentido, a tornem positiva.

Apesar de tudo, já nos encontramos distantes das ordens arquitectónicas; o moderno mais ortodoxo do Movimento Moderno já lá vai e o seu impacto nas realidades que nos são próximas foi amortecido/suavizado por uma domesticação regionalizada. O moderno foi caso de evocação, contaminador da nossa tradição, e não autonomia ou emancipação. A instrumentalização das linguagens pretensamente universais e a sua consequente banalização fez ressurgir a vontade pelo específico, pelo local. O contexto contemporâneo é relativamente diferente. Trabalha-mos hoje sem um paradigma dominante. Estamos afastados de uma narrativa ou tendência de grande expressão, que indique e valide claramente uma resposta. Interessam-nos estes tempos, impuros, conflituosos, fragmentados, ainda que pareçam férteis para o reaparecimento do fantasma da arbitrariedade.

Na atmosfera-escola em que nos inserimos, e apesar da heterogeneidade (desejada), o projecto alerta constantemente para a importância do lugar. É assim que começamos o processo. Desenhos, levantamentos, fotografias, procuram preencher o vazio da folha branca que tudo aceita e que, por isso, tanto assusta. Mas esse manancial de elementos para (re)conhecer o lugar passa imediatamente para segundo plano, num estirador que se enche de plantas e imagens sobrepostas de outros projectos, lugares e suas formas. O contexto torna-se massa abstracta, indicadora, e o projecto nasce de linhas de enquadramento ou de alinhamentos que se puxam dessa planta da envolvente, que alimentam uma sensação de crescente conforto na criação de um objecto.

O lugar é a desculpa e não a razão do que se faz. Evitamos o confronto com a complexidade do real olhando para o lado. É possível que parte desta situação decorra precisamente de se tratar de um ambiente escolar, onde a lógica do exercício permite este distanciamento à realidade, mas é igualmente possível que esta aparente inofensividade gere, (re)produza quer uma acção sem reflexão, quer uma ruptura entre aprendizagem e realidade.

Do processo: mirar — (in)formar

Admitir que é na circunstância, nas condições envolventes, que o arquitecto encontra os instrumentos validadores para gerar a forma, significa chegar sempre de mãos vazias. Implica abdicar de quaisquer teorias que a *priori* a determinem, porque a circunstância é sempre diferente. Face à ausência dessa teoria constroem-se/descobrem-se os argumentos num exercício de constante revisão e afinação desse plano construído que é a realidade. A mirada, a capacidade de construir um plano de entendimento sobre a circunstância onde há-de inscrever-se o projecto, é o procedimento básico (e essencial) do projecto.

*(...) entre o estudo e a mirada apenas há meditação: a mirada deseja acordar-se, reconhecer, relacionar, mirar melhor, e aparece então a vocação do estudo(...) Nas obras e nas biografias dos grandes arquitectos comprova-se como conseguiram estar dentro e fora dos feitos, mirar e permanecer com os olhos tapados, passar como uma liberdade nova o que era na realidade uma liberdade antiga (...)*²

Saber descodificar essa circunstância onde procura instalar-se o projecto de arquitectura, construir a mirada, é a qualidade/competência que o arquitecto deve comprometer-se a desenvolver. São inúmeras as referências de Le Corbusier a esta vida ocular das coisas: E agora amigo meu, peço-lhe que abra bem os olhos. Mantém os seus olhos abertos? Foi ensinado a abrir os olhos? Mantém-nos abertos continua e ultimamente? O que é que mira quando vai de passeio?³

Mirar porque, tal como nos diz Luíz Martinez Santa-Maria, a arquitectura é tanto descoberta como reconhecimento:

*Os descobrimentos são reencontros: dão a conhecer aquilo que está diante e contido oculto, como no esquecimento. Não estranha que a palavra grega aletheia que significa verdade possa também traduzir-se como “o inesquecido”. Essa verdade, contra o que possa parecer, não é uma notícia, não é um feito consumível e vertiginoso, não é uma novidade. É um regresso.*⁴

2. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.12

3. Le Corbusier apud P. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.13

4. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.14

Ese o desenho da forma se descobre no confronto das necessidades (programáticas, funcionais, económicas, etc.) com a complexidade do lugar, então projectar é construir uma posição perante a leitura que se construiu pela mirada. Porque a arte, ou a arquitectura, *é como um reflexo, é uma reflexão; como uma devolução que condensa instantaneamente, arriscando-se, esta larga guarda feita pela mirada*⁵. Da mirada procuram alcançar-se condições para instalar uma nova ordem que não é mais que uma reinterpretação daquilo que se interpretou.

Recorremos novamente a Luís Santa-Maria: *A criação de uma obra supõe a abertura de uma ordem, a demonstração de que é possível ordenar, quer dizer, distinguir, separar, aparelhar, dar critério, nomear de outra maneira*.⁶ E como começamos por dizer, aceitar o lugar como validador do projecto significa chegar sempre de mãos vazias, *a ordem aparece justo perante a ausência de regras ou preceitos. Quando um edifício se começa a pensar, nos primeiros desenhos que cuidam o projecto, já se adivinha que a ordem não vai seguir regras previsíveis. A ordem descansa no elementar, no genuíno. As regras são reproduzíveis e são produtos, como as regras que segue o frade dentro de uma congregação e que são comuns a outros frades. Estão escritas. Mas contudo a ordem a ordem do projecto não pode ser repetida, é uma criação e constitui uma aventura. É imprevisível e irrepetível. E este é um grande risco, a grande sorte, a grande e consciente iniciação: o aluno quer regras e o professor insiste na ordem*.⁷ Parece-nos seguro que se possa afirmar que o processo de (in) formar, de dar a forma à forma, se assume e alimenta, pelo menos, destes dois tempos — mirada e ordem, pensar e criar.

A folha branca, ocupada por essa leitura torna-se mais amigável e acolhedora, afasta o abismo do vazio. Mas como é que se estabelece um princípio que nos permita transformar essa informação, resultado da leitura feita pela mirada atenta, numa interpretação operativa, que possa ser/criar ordem, devolvida/constituída em forma arquitectónica? Como é que nós, estudantes/arquitectos nos colocamos perante um conjunto de situações, de forma a criar condições para poder ser útil ao outro? Encontrado esse conjunto de situações, que estratégias posso eu criar, potenciar, repossibilitar para assim ser capaz de produzir uma condição interventora?

Por outro lado, talvez convenha referir que da relação entre a circunstância

5. *Ibidem*. P.13

6. *Ibidem*. P.20

7. *Ibidem*. P.26

e o projectar não resulta uma subordinação, isto é, *a arte que trai também mira*⁸. Como veremos mais à frente, o projecto não está totalmente condicionado à circunstância. O projecto determina o grau de adesão. E a consciência dessa liberdade que paira sobre a razão da invenção do novo não descansa o arquitecto. Torna o processo uma aventura, um risco, que só a experiência artística tem capacidade de resolver.

Mirada e distância: estratégia de aproximação

Porque queríamos perceber o projecto próprio, fomo-nos projectando nos outros, nas obras dos mestres e nas divagações pela leitura. Mas precisávamos de uma estratégia de aproximação que limitasse e orientasse uma busca num campo tão vasto e amplo. Procuramos um mecanismo que nos permita afundar no estudo da herança para fazer emergir a possibilidade, os princípios de uma voz própria; e depois problematizá-la, fazê-la evoluir. Uma intromissão nessa herança que estamos habituados a usar como paradigma indiscutível; uma fuga ao operar exclusivo de senso comum ingénuo. Rever a história para encontrar brechas e, a partir daí, encontrar a liberdade da contradição, um espaço disponível para reconstrução. Porque acreditamos que este é o único princípio da verdadeira originalidade. Sem dogmas, reconhecer os fundamentos da criação do projecto. E se Perrault nos alertava para a liberdade com que os antigos haviam criado os paradigmas, o nosso problema é o de encontrar a lei/regra nessa liberdade.

Mas como é que é possível estudar objectivamente uma coisa que é sempre diferente e aleatória? Num pequeno livro chamado *O jogo das nuvens*, Goethe trabalhava sobre a mesma questão, a partir do estudo da forma das nuvens. A certa altura reivindicava algo semelhante: (...) *o meu desejo de dar forma ao informe, de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas*⁹. *Procuramos dispor um discurso teórico que, problematizando invenção e disciplina, ofício e conhecimento, identifique-agite um modo particular de conceptualizar a arquitectura*.¹⁰

Recorremos a Robert Venturi e Denise Scott Brown que, em 1992, escreveram

8. *Ibidem*. P.13

9. Goethe, Johann Wolfgang von. *O jogo das nuvens*. 2.ªed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. P.29

10. Mendes, Manuel. *Do esquecimento para além da arte: do nomadismo ao erotismo*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010.

Diagram designed for a lecture in Tokyo, 1990; published in the exhibition catalogue *Venturi, Scott Brown and Associates* (Seoul: Plus Publishing Co., 1992), p. 48

MATRIX*

The intellectual location of VSBA today (1990)

* Inevitably a little simplistic and quite subjective

	F O R M																			
	UNITY	COHERENCE	CLARITY	AMBIGUITY	IDEAL	PRAGMATIC	TASTE - UNACKNOWLEDGED	COMPLEXITY	RELATIVITY & DIVERSITY	MINIMALIST AESTHETIC	STRUCTURAL AESTHETIC	MANIPULATIVE	CLASSICISM	CONTRADICTION - FIGURE/TEXT	CONTRADICTION - IDEOLOGICAL	HARMONY AND FRAGMENTATION	ALL DISHARMONY	CONTRADICTION - NO DISHARMONY	CONTRADICTION AND CONTRADICTION	GOOD
<input type="checkbox"/> ORTHODOX MODERN	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> LATE MODERN	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> VSBA	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> POST-MODERN	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> DECONSTRUCTIVISM	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

	S Y M B O L CONTEXT ORNAMENT																			
	UNITY	COHERENCE	CLARITY	AMBIGUITY	IDEAL	PRAGMATIC	TASTE - UNACKNOWLEDGED	COMPLEXITY	RELATIVITY & DIVERSITY	MINIMALIST AESTHETIC	STRUCTURAL AESTHETIC	MANIPULATIVE	CLASSICISM	CONTRADICTION - FIGURE/TEXT	CONTRADICTION - IDEOLOGICAL	HARMONY AND FRAGMENTATION	ALL DISHARMONY	CONTRADICTION - NO DISHARMONY	CONTRADICTION AND CONTRADICTION	GOOD
<input type="checkbox"/> ORTHODOX MODERN	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> LATE MODERN	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> VSBA	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> POST-MODERN	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<input type="checkbox"/> DECONSTRUCTIVISM	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

Figura 65
A matriz, Robert Venturi e Denise
Scott Brown. Verso da capa de
Iconography and electronics
upon a generic architecture: a
view from the drafting room

um artigo para o *Harvard Architectural Review*, que não chegou a ser publicado. Encontramos, hoje, esse artigo num livro editado pelo MIT em 1998, *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*¹¹. No verso da capa, antes mesmo do livro começar, encontramos um esquema feito a propósito de uma conferência. Uma grelha que relaciona, numa das entradas, movimentos ou tendências da prática da arquitectura moderna – Orthodox Modern, Late Modern, Post-Modern e Desconstrutivism – e, entre estes o seu próprio escritório (VSBA); na outra entrada, um conjunto de palavras soltas ou pequenas expressões organizadas em quatro grandes temáticas – Form, Symbol, Context e Ornament. A *matriz*, assim lhe chamaram, promete/ambiciona esclarecer a locação ou posicionamento intelectual do escritório nos anos noventa. E apesar de *inevitavelmente um pouco simplista e bastante subjectiva*, a ideia de, junto da complexidade da rede de interações da arquitectura, tempos e tendências, ser capaz de reconhecer o seu próprio lugar, os seus próprios instrumentos e a sua capacidade de intervenção na realidade é altamente sedutora tendo em conta aquilo que procurávamos. Mas não existe arte ou engenho, nem a experiência ou o conhecimento da disciplina para que nos atrevêssemos a tentar uma actualização deste diagrama à nossa prática.

Mais à frente no livro, surge a secção que contém o artigo que não havia sido publicado em 1992 – *Personal approaches and positions toward contemporary architectural practice*. O artigo desenvolve-se numa extensa listagem de oposições — *Oppositions: Approaches and Positions Deriving from Response and Intuition in Some Barely Detectable Order. Registamos algumas mais específicas respostas às correntes direcções em arquitectura na série de oposições que se segue. Cada parelha sugere a nossa posição hoje pelo contraste com o que nós não somos.*¹²

De facto, opor expressões como “ser bom VS ser original” ou “soluções para problemas reais VS submissão a formais ideais”, aparenta indicar uma certa tendência ou juízo de valor que favorece/encoraja uma arquitectura como abrigo ou pano de fundo para a vida face a uma arquitectura de moda ou retórica. A oposição parece por em evidência a ideia ou estratégia que se defende. Ao opormos duas expressões, parece tornar-se mais claro o tema/problema que se coloca entre elas, já que, por norma, essas duas expressões representam duas possibilidades

11. Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

12. *Ibidem*. P.153

Ciência/Técnica/Utilidade/ Racionalidade	VS	Arte/emoção/poesia/Composição
Global/Universal	VS	Local / Circunstância / contexto /Lugar
Objectividade/Pragmatismo/ soluções para problemas reais	VS	Arquitectura e indeterminação, submissão formas ideais/ a Imagem
Formas estilisticamente pré- concebidas/Retórica	VS	Arquitectura de Experimentação
Abstracção	VS	Expressão material/ arquitectura Táctil/Concreto
Autenticidade	VS	O estabelecido/Tendências
Tentar fazer sentido	VS	Tentar causar impressão
Abstracção/ Ruptura	VS	História/Memória/ continuidade
Ordinário /quotidiano/ arquitectura silenciosa	VS	Original/ extraordinário/ excepcional
(Descobrir) o Familiar	VS	(Perseguir) o exótico
Natural	VS	Artificial
Dimensão formal	VS	Dimensão Social/hospitalidade
Construir de dentro para fora	VS	Construir de fora para dentro

de resposta em extremos opostos para a mesma temática.

Este parecia ser o mecanismo adequado para criar uma trama operativa que permitisse construir um conhecimento, uma leitura sobre os projectos-de-arquitectura dos arquitectos eleitos como herança. Instalamos em nós próprios a pergunta sistemática pela razão do que se faz, e a partir daquilo que é a experiência do projecto, do seu fazer-se, começamos por questionar as decisões estratégicas mais simples: alto ou baixo? Porquê? Largo ou comprido? Porquê? Recuperar ou demolir? Porquê? Como procuramos esclarecer as estratégias ou instrumentos do processo de projecto que permitem criar e validar as belezas positivas de que falava Perrault, tentamos criar as nossas próprias oposições. Um conjunto de pares/dicotomias que mostram ou deixam adivinhar os terrenos por onde nos iremos mover ao longo da jornada. Para além de indicarem uma orientação, ainda que nebulosa, desde o primeiro momento, permitem-nos pensar acerca da contemporaneidade em arquitectura e questionar a fundação dos seus princípios.

Pareceu-nos natural que, se o sítio for o validador do projecto, a nossa atenção se volte para os espaços, mecanismos ou dispositivos que permitem que lugar e objecto arquitectónico se fundam. E ainda que, sendo o lugar validador do projecto, o pensamento que se constrói pelo processo (pela construção da mirada) sobre ambos se organize num conjunto de opostos, fruto desta relação e que, ora tendam em benefício de um, ora de outro. Porque deste jogo se alimentará o projecto na procura e progressiva afinação da ordem.

O que nos levou a decidir por estes binómios em concreto e tenhamos esquecido outros, apenas expressa um interesse muito pessoal, provenientes da nossa (curta) prática do projecto. O seleccionar destas dualidades, pretende centrar o estudo naquelas matérias que nos resultam essenciais para o projecto, alguns elementos constitutivos do projecto. Para uma trama operativa, para uma plataforma especulativa, problematizadora da identificação, da identidade da arquitectura na cultura e na realidade contemporânea. Ainda assim, pensamos que não podemos, na hora de expor os fundamentos de uma dissertação, falar de interesses puramente pessoais. Não podemos separar a individualidade da colectividade. Podemos argumentar que responde a um determinado contexto colectivo onde a individualidade se insere, um contexto temporal, um campo de inquietudes amplo, à cultura da época, a partir da qual se detectam e seleccionam algumas questões ou interrogações transversais a vários campos do saber. E para além desses interesses do contexto e da época existe um campo de interesses

Figura 66 ←
Quadro com conjunto de
oposições seleccionadas no
estudo

que pertence ao nível do subconsciente e que, de alguma forma, estão sempre na mente colectiva. Todas estas palavras destas dualidades são igualmente inexactas, assim como os binómios que se apresentam através delas. Todas implicam ideias ou imagens herdadas que temos que repensar, a partir da necessidade de renovar a nossa mirada, de construir uma nova realidade de projecto. É urgente questionar todas estas palavras que o hábito incutiu ao projecto sem reflexão.

Rapidamente nos apercebemos da falibilidade deste enunciado/mecanismo. A navegação pela complexidade da obra escrita e construída de Álvaro Siza, Le Corbusier, Peter Zumthor e Eduardo Souto Moura expôs a falácia desta excessiva taxonomia. Quando nos questionávamos sobre o natural ou artificial na obra de Álvaro Siza, a resposta eram ambos; entre técnica e arte, ambos; entre global e local, ambos. Os projectos-de-arquitectura dos mestres seleccionados mostraram-nos que (...) *a ordem é a aproximação dos opostos*¹³. O que fazem não é escolher entre um dos pólos, optar por uma das posições/estratégias extremas, mas trabalhar sobre e com a possibilidade de que elas se aproximem. E o erro deste mecanismo inicial permitiu ir de encontro a uma possibilidade de entendimento, uma postura frente à noção de realidade. Abriu-se espaço para que se entenda a construção da mirada (a relação mirada-ordem) como agente construtor de uma realidade.

Sobretudo, nesta divagação pelos opostos, pelo falso ponto de partida, descobrimos aquilo que mais tarde percebemos, com o auxílio de Luz Valderrama, poderíamos chamar de distância. A distância como espaço diferencial entre duas realidades, onde ambas se influenciam. É no fundo a figura responsável pela dissolução dos binómios que definimos à partida e, portanto, figura essencial da acção do projecto, das obras que nos marcam e que tínhamos percebido pelo estudo dos mestres. Distância como membrana elástica, como lugar denso e poroso onde surge a proximidade—afastamento das coisas, e o projecto como acção de calibre desta figura distância. A compatibilização do que, na nossa estratégia de aproximação, parecia oposto.

Ancorados nestas duas figuras, mirada e distância, procuramos um princípio de entendimento sobre o processo e as estratégias validadoras do projecto. As próximas secções são testemunho desse percurso e reflectem o pensamento que nos guiou a tal entendimento.

13. Siza, Álvaro. *Oito Pontos*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P.27



[C] **Cidades Inscritas**

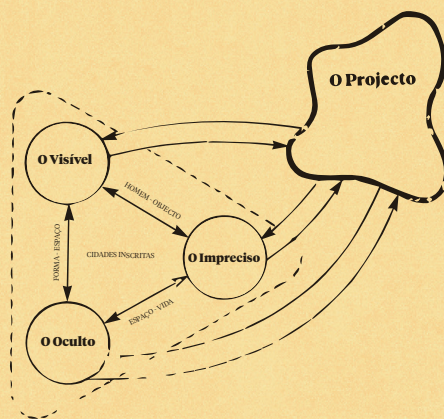


Figura 67

Diagrama do projecto com os sistemas em estudo

Os cadernos que acompanham esta segunda parte procuram dar notícia dos esforços que foram feitos no sentido de esclarecer a ideia de lugar e da relação/acção do projecto com/sobre este. Faz-se uma aproximação num conjunto de camadas dissecadas, uma fragmentação para se procurar o sentido do todo e de cada parte nesse todo. Ao conjunto dessas partes optamos por chamar camadas do habitar. Estas camadas — cidade, casa, coisas, sonhos — organizam-se numa progressão de intimidade que, partindo de uma construção colectiva, se vai privatizando e desmaterializando até ao mais secreto pensamento. Os dois cadernos seguintes sintetizam na ideia de cidade inscrita e casa limite as investidas sobre essas quatro camadas enunciadas.

Cidades inscritas — assinala aqui a consequência de uma doutrina de síntese do pensar, resultado harmonioso que se deseja conquistar na (ou pela) sobreposição das várias camadas — casa, coisas, sonhos. Desse modo, representa uma visão de conjunto, uma aproximação à actividade construtora do homem, uma forma de interpretar e compreender o fenómeno da arquitectura a uma escala suficientemente afastada; a escala subjectiva de uma paisagem completa. Tomámos como epígrafe uma afirmação que Fernando Sandino escreveu nos Cadernos do Património de Sevilha, (...) *pode dizer-se que para cada lugar não existe só uma cidade, mas muitas.*¹ Na tentativa de esclarecer conceito tão amplo e complexo como lugar, recorreremos a três dessas cidades. Não directamente as de Sandino, mas antes as que a nossa experiência do projecto impõe como necessárias; as que (agora) pensamos comporem a construção da ideia de lugar que se procura esclarecer

Figura 68 ←

Logic of Place, Lee Kun-Yong, (1975).

1. Sandino, Fernando Villanueva; *Construir sobre el pasado* in: *Rehabilitación y ciudad histórica: 1er Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O. Sevilha*, 1982. p.15

— a cidade do Visível, a cidade do Oculto, a cidade do Impreciso. Estas páginas são um conjunto de notas que respondem à inquietude de poder dizer, no domínio da experiência/da prática que os projectos potenciam como lições, algo sobre o lugar. São três, podiam ser muitas mais ou até outras. E portanto não persigo nem a objectividade nem a exaustividade. Antes uma espécie de crónica do agora, da distância que foi possível conquistar pelo e sobre o projecto.

Tomado da geometria, a figura inscrita é aquela que está cercada e se encaixa perfeitamente dentro de outra forma geométrica. Significa reconhecer uma força maior, de carácter superior. Desta relação interessa-nos sobretudo a ideia de vínculo. Assim, inscrito assinala aqui a intenção do projecto que pretende assumir-se como figura inscrita no lugar. Que quer encontrar o seu lugar. Este encontro ou inscrição implica o estabelecer de um pacto com os segredos quer da terra quer do homem e uma arquitectura do real, com as qualidades físicas, com matéria — com sentido de vida — e afasta-se da arquitectura autónoma, mostruário, objectual ou de manifesto. Decidimos fazer uma experiência radical. Tornar-nos amnésicos selectivos. Esquecer tudo o que sabemos sobre lugar. Voltar ao ponto zero. Pegamos numa folha branca e, num exercício semelhante ao que Fernando Távora faz em *Teoria Geral da Organização do Espaço*, começar por um ponto. Esquecer por momentos a essência tridimensional da arquitectura e, num exercício necessariamente abstracto e simplista, ir gradualmente acrescentando o elemento, relações e intersecções para dissecar um sentido comum na construção que o homem faz do/sobre o lugar — a folha branca, o ponto na folha, os pontos na folha,... a cidade, o lugar, a circunstância. Um exercício de arqueologia do lugar.

Esta abstracção só terá sentido se for capaz de esclarecer o papel da nossa construção face ao seu entorno; se ajudar a mirar melhor, de tal forma que permita criar condição de intervenção útil ao(s) outro(s), ao sentido comum de construção de um lugar. Gostávamos que o sentido que se procura encontrar para o espaço habitat do homem não se prendesse a ideias formadas de assentamento, de cidade ou de campo. Que o exercício fosse mais abrangente do que isso. Que partisse de um grau ou capítulo zero — o da acção do primeiro artefacto sobre o mundo natural, de um hipotético início dessa maquinação — do exercer da nossa condição de parasita sobre o mundo.

O que aqui gostaria de fazer (a)notar são alguns pontos sobre o sonho/a esperança de um futuro do *nós* — da ideia de um sentido comum na arquitectura. O que é esse *nós*? Como se pensa, habita e constrói? Como pode esse conhecimento interferir, informar e/ou validar o processo de projecto? E no sentido inverso, como é que a arquitectura, como estratégia do pensar, participa na construção desse bem comum.

Lugar, território, paisagem, cidade, são resultados da maquinação do homem. O produto dessa maquinação é essencialmente forma. Forma no sentido de construção, de uma acção ou intervenção. No exercício da sua função o arquitecto concebe forma, responde ou acrescenta em forma a um conjunto alargado de informações (necessidades do programa, geografia,...). Essa forma é resultado do pensar, interpretar essa informação e o espaço onde se procura inscrever a forma. *Só que há muitas formas de fazer forma, de modular a forma.*²

2. Mendes, Manuel. *Despertadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas*, in *Seminário Internacional sobre rehabilitación y mejoramiento de Barrios: investigación, gestión y acción*. Sevilla, 2012.

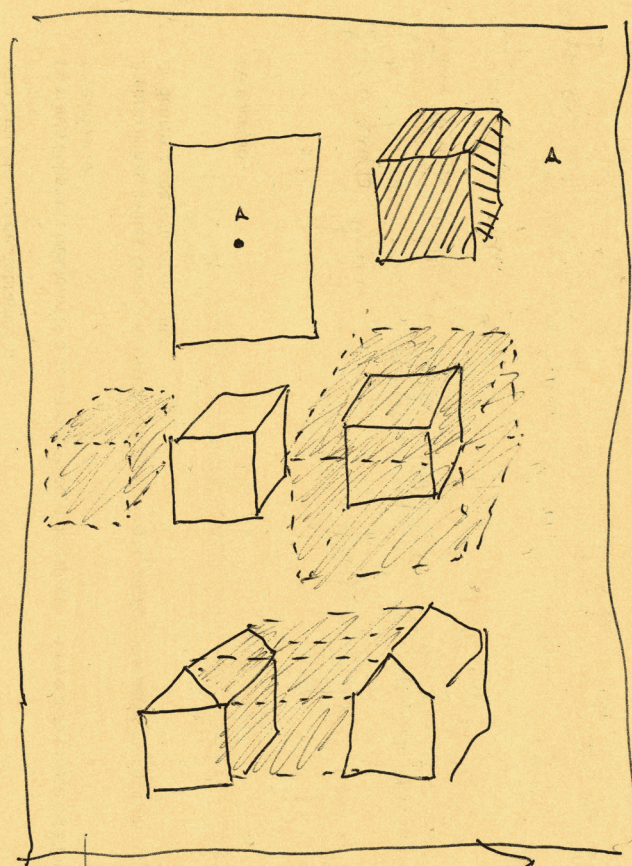


Figura 69
A relação forma — espaço

A relação forma—espaço

*Quando sobre uma folha de papel branco marcamos um ponto, podemos dizer, embora convencionalmente, que este ponto organiza tal folha, tal superfície, tal espaço (...).*³

Colocamos um ponto numa folha.

O ponto assinala uma forma num território — *um acontecimento de organização do espaço*.⁴ Essa forma tem determinadas qualidades. Um tamanho, uma medida, uma dimensão, um material, uma cor, etc. A arquitectura parece hoje dedicar-se à dissecação dessas qualidades, à procura do conceito que permita atingir *a forma ideal*— uma invenção ou uma eleição formal, uma descontextualização com determinada simbologia. Mas, por outro lado, parece esquecer-se de que é igualmente verdadeiro que este ponto, para além de ser forma, com todas as suas qualidades, organiza forma. Isto é, o ponto organiza, condiciona e no limite, define a forma da folha branca. É assim, simultaneamente a forma e a ausência ou vazio que dá a forma ao espaço, à superfície branca da folha. Se porventura alterarmos qualquer coordenada ou qualidade desse ponto ou forma, o espaço branco da folha, o vazio, imediatamente reage, adaptando-se. O contrário também é verdade. Alterando-se o vazio, a forma que o ponto representa altera-se.

*(...) os volumes, as superfícies e as linhas, constituem, tanto como os pontos, acontecimentos de organização do espaço, aos quais se dá o nome geral de formas. As formas organizam assim o espaço (...).*⁵

A relação entre ambos, forma e espaço, é de tal forma próxima que uma é negativo da outra. Pensamos e construímos formas mas habitamos no espaço, no imaterial.

Esta é a relação fundamental entre forma e espaço — a forma que construímos molda um espaço que lhe é semelhante, em negativo. Esta relação de modulação

3. Távora, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 2008. P.11

4. *Ibidem*. P.12

5. *Ibidem*. P.12

a negativo, como princípio abstracto, tanto significa que essa forma criada alberga espaço, mas que também irradia espaço. Esta irradiação resulta do impacto da sua implantação em determinado território e é conceito fundamental no reconhecimento de um espaço comum, colectivo.

A relação entre formas

Esta noção, tantas vezes esquecida, de que o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes ⁶

Colocamos outro ponto na mesma folha.

Se até agora pensamos na relação entre a forma tangível e o espaço imaterial que molda, não será difícil imaginar que o mesmo tipo de raciocínio é extensível à relação entre várias formas e o espaço que as medeia.

Se na folha branca acrescentarmos um outro ponto, B, este relacionar-se-ia com o ponto anterior, A, através do espaço (ou superfície branca) que os une. O ponto B acrescentou, (re)definiu novos limites à forma do espaço. Ou, por outro lado, o espaço adaptou-se para mediar a relação entre os pontos A e B. Daqui se acrescenta à relação entre forma e espaço, a ideia de que não existem formas isoladas, já que as formas A e B se articulam (ou são articuladas) através da superfície branca – o espaço. Este espaço invisível, como negativo das formas tangíveis que os pontos representam, é ele próprio também forma e tem um papel (re)conciliador. Podemos, assim, afirmar que existe um sentido colectivo, comum (ainda que muitas vezes involuntário ou não controlado), na construção da forma deste espaço “branco”. As formas estão ligadas e criam uma construção que vai para além de si própria.

Esse “nós” não significa somatório de formas isoladas num território, de pontos na folha, mas antes implica sincretismo e correlatividade: relação — a que o espaço concretiza. Como cada novo artefacto tem capacidade de irradiação no

6. *Ibidem.* P.12

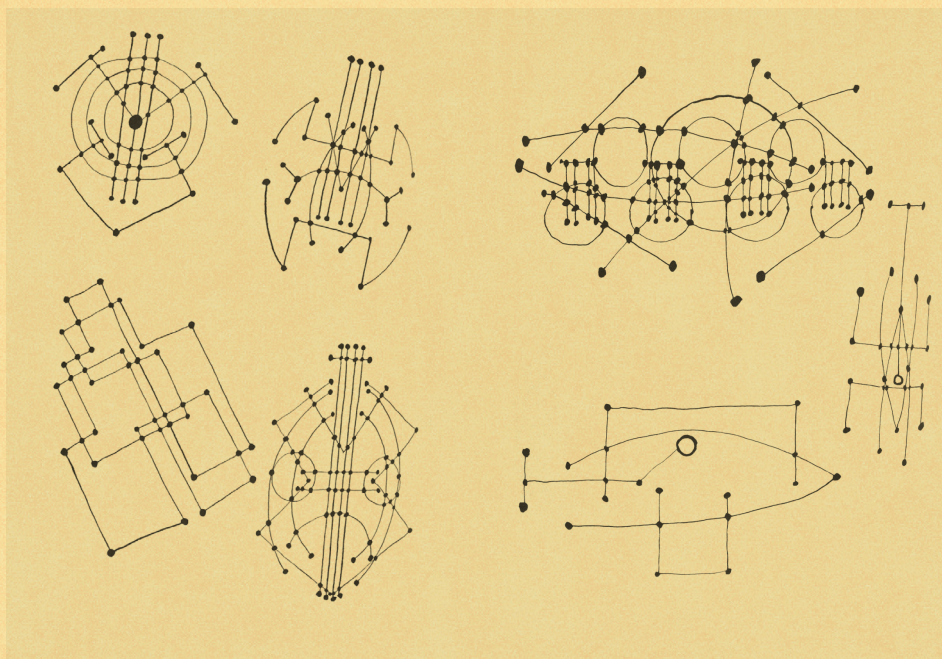


Figura 70

Constellations drawings, de uma série de dezasseis desenhos em caderno preto, Pablo Picasso (1924).

conjunto, (re)define os limites do espaço. Cabe ao arquitecto, pelo processo de projecto, antecipar e controlar essa irradiação.

A compreensão desta interdependência permite-nos partir para o projecto com o pressuposto de que não existem formas isoladas, já que as formas construídas ou aparentes e o espaço vazio que as liga, e que também é forma, estão intimamente ligados — como o ponto e folha branca. A colocação do ponto na folha não pode corresponder a um pensamento exclusivamente ligado à composição do mesmo porque, como já vimos, quaisquer decisões em relação ao ponto, à forma, condicionam directamente o equilíbrio, a harmonia da superfície branca.

Desta noção de relação e dependência percebe-se que ordenar espaço implica sempre um desejo, uma manifestação de vontade ou uma intenção, que o simples somatório de formas não envolve. Ordenar espaço ou, nas palavras de Fernando Távora, organizar espaço, é assim diferente de ocupar espaço. Organizar implica inscrever. Ocupar espaço significa desconhecer ou ignorar a correlação ponto—folha, forma—espaço.

O Visível e o Oculto

Gostava de descobrir o mundo como fazem as crianças. Conquistar experimentando. Com ingenuidade. Sem qualquer pensamento ou teoria que tente antecipar ou prever esse conhecimento. O conhecimento que se obtém dessa conquista pela experimentação é essencialmente sobre as coisas físicas. É resultado da acção—reacção a estímulos sensoriais que nos fazem perceber formas, reconhecer a imagem externa das coisas.

Formas, formas, formas... As formas rodeiam-nos, o mundo está sobrepovoado de formas. Mas na realidade as formas só povoam os nossos olhos, as nossas mentes, a nossa memória⁷.

Movimentando-nos no espaço fazemos essencialmente a apreensão da “cidade visual”, isto é, reconhecemos o sistema das formas aparentes — identificamos formas, reconhecemos o mundo [desejavelmente] ordenado das formas construídas. A nossa relação com essa cidade é essencialmente óptica, já que construímos e reconhecemos limites apesar de vivermos sempre no espaço.

A forma só nos fala da fronteira. Todo o ser ao adquirir uma individualidade estabelece a separação com o exterior mediante um limite que se percebe como forma.⁸

As formas que reconhecemos são assim fronteiras, e apenas as fronteiras que separam e definem os diferentes espaços que habitamos, e por isso *povoam apenas os nossos olhos*⁹. São a muralha que protege, defende, apresenta e representa cada individualidade no mundo (...) *A forma é um instrumento perceptivo que permite identificar*¹⁰.

A forma que reconhecemos pela imagem está ligada à abstracção da geometria e, portanto, pode ser reproduzida, converter-se em modelo adquirir significados próprios. A forma como abstracção é, em certa medida, portátil e catalogável, porque responde à regra e não à ordem.

7. Espuelas, Fernando. *Madre materia*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009. P.73

8. *Ibidem*. P.74

9. *Ibidem*. P.73

10. *Ibidem*. P.74

A primeira forma que conhecemos é o nosso próprio corpo. Ele protege e identifica uma individualidade, uma interioridade, do mesmo modo que a forma edificada, as superfícies da nossa casa, limitam o espaço íntimo e simultaneamente definem uma porção do espaço colectivo. Não pertencendo nem a um nem a outro, pertencem e respondem a ambos.

Podemos argumentar que os elementos do sistema das formas aparentes são, no fundo, aqueles que respondem concretamente à questão física da gravidade, que assentam na terra, que se apoiam ou fundam. Os ocultos, são os que habitam nos negativos destes, e porque abdicam da matéria, estão libertos da acção da gravidade.

Ao arquitecto importa compreender os princípios que lhe permitam gerar forma. Para Espuelas, *Do ponto de vista funcional, o projecto entende-se como a cadeia de respostas à série de solicitações e de necessidades a satisfazer. A dificuldade começa com a administração de mecanismos para gerar forma.*¹¹ Porque a forma que procuramos não é a gráfica, mas aquela que é tão densa quanto a Terra de que se vale.

Contudo, o lugar não é o resultado do somatório dessas formas aparentes, construídas, pétreas, sólidas e estáveis — tectónicas. Na realidade, estas apenas constituem o mundo do descontínuo, dos objectos separáveis. São nesse sentido criações totais ou finitas, sobre as quais projectar significa ter uma opinião formada, exercer um poder definitivo de total controlo, desde a criação até à sua construção. Talvez seja seguro afirmar que o sistema das formas visíveis é descontínuo, composto por formas isoladas perfeitamente definidas pelas suas superfícies.

O outro sistema, o das formas não aparentes, é pelo contrário infinito e universal, composto por redes estruturais e estruturantes que abarcam todas, e cada uma, das nossas paisagens. É espaço — o que não é fundo mas figura arquitectónica e “circula” entre as formas visíveis, assentes na Terra. A este propósito, talvez seja importante retomarmos o texto de Fernando Távora.

(...) Parece poder deduzir-se uma característica fundamental do espaço: a sua

11. *Ibidem.* P.79

continuidade. O espaço é contínuo, não pode ser organizado com uma visão parcial, não aceita limitações na sua organização e do mesmo modo que forma e espaço estão tão intimamente ligadas que uma é negativo do outro, e vice-versa, pelo que não podem separar-se, assim as formas visualmente apreendidas mantêm entre si estreitas relações – harmónicas ou desarmónicas – mas de qualquer modo evidentes.¹²

Dada a sua condição de continuidade universal, a posição do projecto em relação a estas redes é sempre parcial e efémera. Estas formas ocultas são manipuladas/controladas pela relação que criam com as superfícies que partilham com as formas tangíveis.

As formas tangíveis criam a medida, reduzem esse infinito contínuo à escala do homem. Domesticam o fluxo infinito do espaço, manipulam uma porção dessa extensão. Tanto o infinito como o eterno são unidades de medida demasiado extensas para a escala da vida. Mas a isto voltaremos mais adiante.

A luz é uma destas redes estruturais contínuas que compõe este sistema oculto. É possível que cause alguma estranheza. Vemos a luz, representamos a luz nos nossos desenhos. Mas de facto a luz apenas se torna visível pelo contacto com o mundo das formas; o que ajuda a esclarecer a relação forma-espaço. A estrutura contínua da luz é moldada pelas superfícies que construímos, onde incide e reflecte. Construímos superfícies para criar momentos de pausa; projectamos as sombras. Manipulamos, no curso infinito da rede, uma pequena porção, adaptando-a às nossas fragilidades e necessidades. À continuidade absoluta introduzimos nuances. A forma procura apoderar-se de uma porção de espaço. Sem interromper a sua continuidade, cria momentos diferentes — interior e exterior. E o elemento físico, intermédio/intermediário, para além de os moldar, assinala-os/caracteriza-os de forma distinta, torna-os identificáveis.

12. Távora, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 2008. P.18

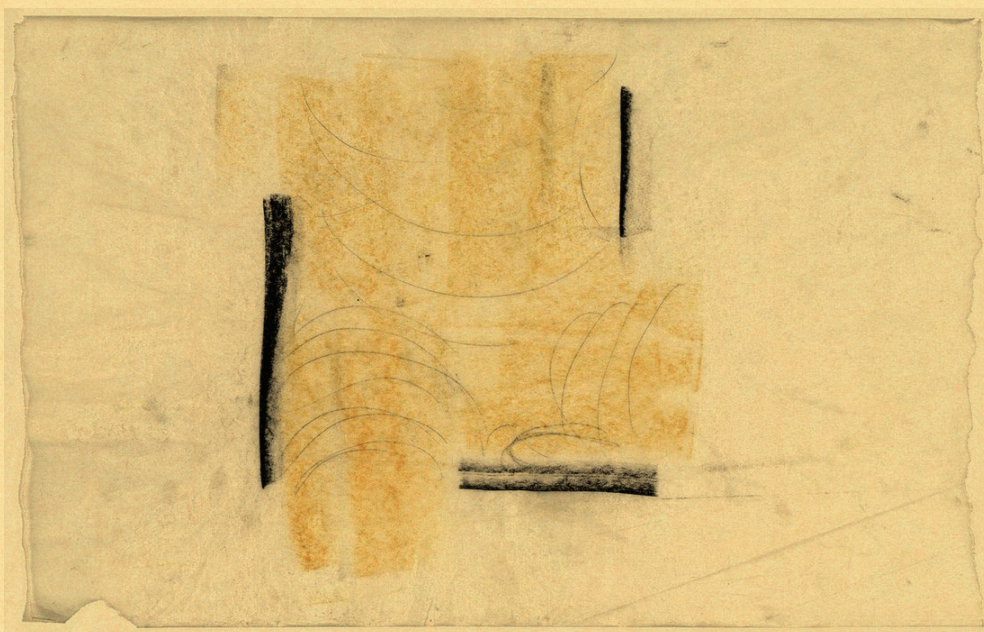


Figura 71
Bregenz Art Museum (Áustria),
Peter Zumthor (1989-1997)

Graus de (des)continuidade

Convém assinalar que estes sistemas não são homogéneos, feitos de uma só massa, preta ou branca. Nem a forma nova – o ponto preto – nem a massa branca – o espaço – são homogéneas. Isto é, não podem ser pensadas a preto e branco, feitas de uma só matéria e conteúdo. São na verdade elas mesmas feitas de massas, de níveis, capas ou camadas distintas.

Dissemos que o sistema das formas visíveis constituía o mundo do descontínuo, dos objectos separáveis. As diferentes formas que o compõem, grandes ou pequenas, estão em constante intercâmbio. Mas há que reconhecer que existem construções que afectam de modo mais significativo a unidade do lugar — suportam sistemas gerais. Podemos argumentar que, dentro do sistema existe aquilo a que decidimos chamar de graus de (des)continuidade.

Para Trillo Leyva, *poderíamos dizer que na cidade, infra-estruturas e arquitecturas mantêm uma relação dialéctica e contínua que constituem a presença física e global da cidade*¹³. Se pensarmos na cidade visível assim composta, por infra-estruturas e arquitecturas como dois graus diferentes de (des)continuidade, percebemos a ordem superior da infra-estrutura, que é a base da maioria da arquitectura, dos artefactos.

Não se trata de uma questão de escala mas da qualidade contínua que aproxima estes elementos à universalidade dos do sistema das formas ocultas. Os elementos mais contínuos, a rua, a parcela ou o quarteirão, permitem uma evolução sem perderem uma relativa estabilidade formal pela sua permanência ao longo do tempo, enquanto que a casa, ora se constrói, destrói, modifica, moderniza, substitui,...

A rua estabelece a ordem superior a que a casa está subordinada. É quase inevitável que, comparando cartografia de épocas diferentes da mesma cidade, o traçado da rua tenha tendência a manter-se na maioria dos casos, enquanto que a edificação se foi alterando.

13. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.46

Se sobre o edifício, o projecto é finito, total e definitivo — controlando-o totalmente — o mesmo não acontece em relação às estruturas mais contínuas ou universais. Nestas, a sua acção é parcial e momentânea. Quando projecto uma casa controlo/interfiro apenas numa porção da rua, mas domino totalmente a casa.

O grau de (des)continuidade de cada construção está, assim, directamente ligado à acção, ao alcance do projecto sobre a sua totalidade. Na verdade é-lhe proporcionalmente inverso. Quanto mais contínuos são os elementos, redes ou estruturas, mais parcial e efémera é a acção do projecto. Podemos argumentar que o projecto constrói ambos os sistemas, mas tem posturas diferentes sobre os dois. Quanto ao sistema das formas aparentes, é preciso, definidor e materializador. Quanto ao sistema das formas não aparentes ou ocultas, é efémero e afecta ou controla apenas parcialmente este sistema global — participa. Os elementos que herdamos, que não são fruto da fabulação do homem, são contínuos – a terra, o céu, o espaço, a luz,... e por isso de ordem superior.

O homem é responsável pela criação do mundo do descontínuo dos artefactos que procuram adaptar essa herança à sua escala e necessidade.

Entender os diferentes graus de (des)continuidade, permite-nos reconhecer que existe sempre, ou está para vir, algo maior que nós, do que o projecto nos permite controlar e que por isso, há que aceitar o papel complementário que qualquer construção significa em relação ao mundo.

Em certo ponto do *O Libro de los Cuartos*¹⁴, Luiz Martinez Santa-Maria refere:

*Tal como a capela de Nossa Senhora dos Altos renuncia ocupar a localização que lhe é oferecida no ponto mais alto da montanha, também os assentos vazios das primeiras filas de assentos de uma sala advertem para a premonição de um espaço de reserva.*¹⁵

14. Santa-Maria, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2011.

15. *Ibidem*. P.25

A este propósito gostamos de pensar que Le Corbusier tenha recusado esse ponto mais alto com o intuito de o deixar vago para algo de carácter superior. É surpreendente comprovar na planta, as coincidências entre a capela pré-existente e as fundações da nova. A posição do altar e das portas do cruzeiro são as mesmas. A grande diferença está no modo de entrar. Le Corbusier renuncia à posição da porta no ponto mais alto, tradicionalmente mais dignificado. Nesse encontramos agora a recolha das águas que caem da enorme gárgula da cobertura. Esse ponto mais alto, vazio de construção, tem na água o elemento superior, simbólico, de ligação entre céu e terra.

*Justamente aqui, num ponto preciso, a água da chuva, celeste, torna-se terrestre (...)*¹⁶

O ponto mais alto nunca nos pertence.

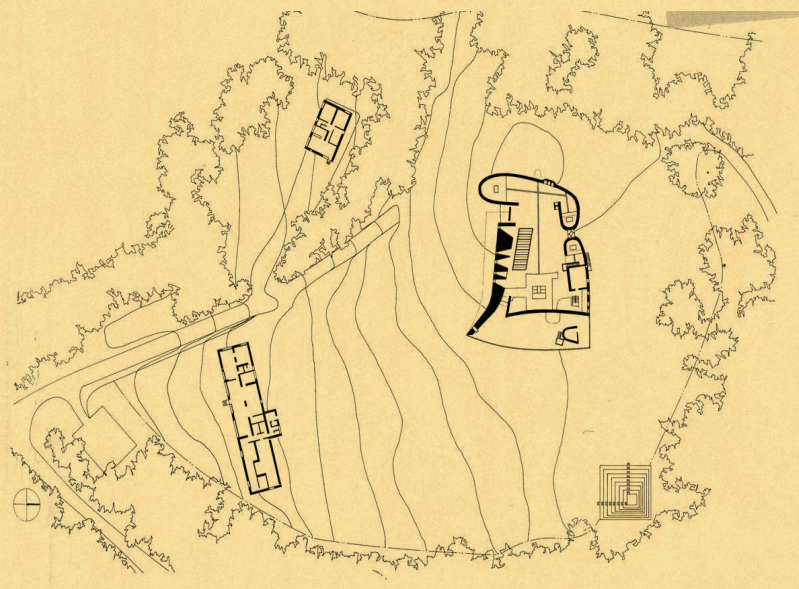


Figura 72

Planta da capela de Ronchamp
e edifícios envolventes, Le
corbusier (1950-1955)

16. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.49

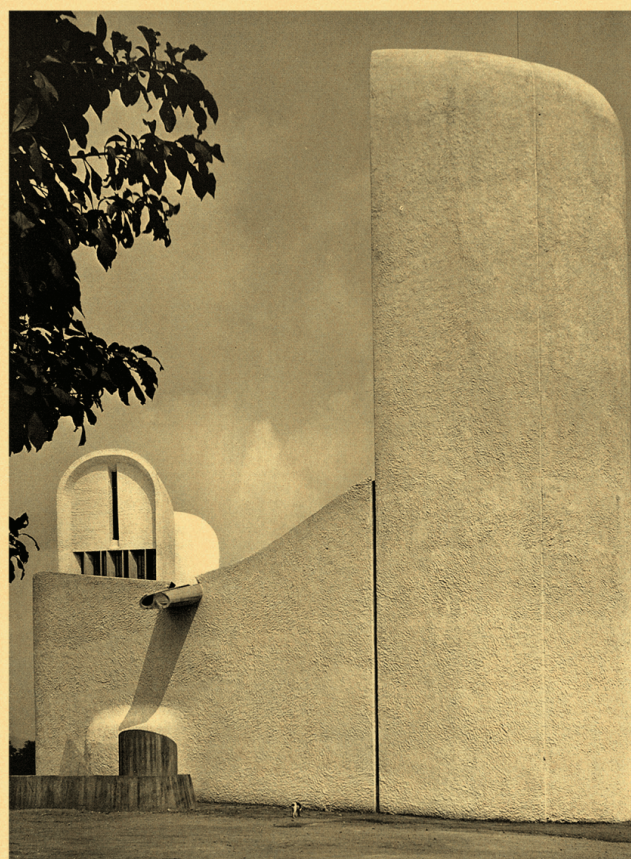
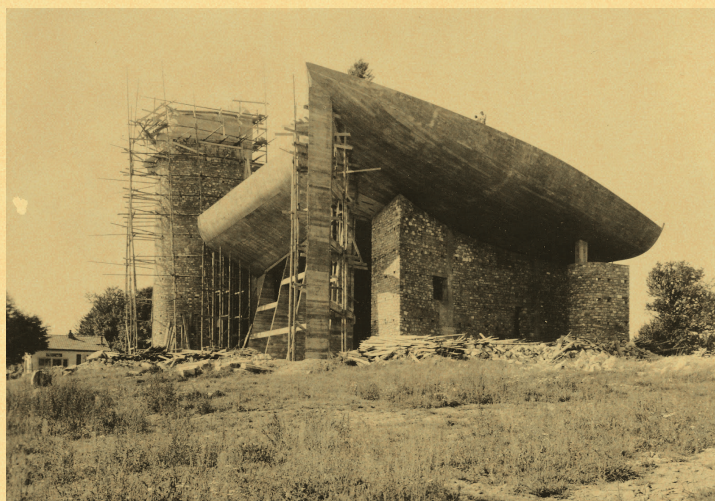
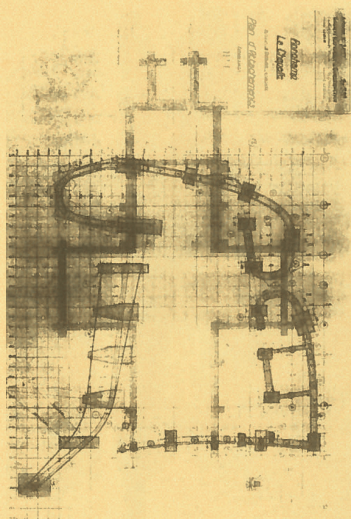


Figura 73
 Planta de demolições, fotografia
 de obra e vista da gárgula
 da capela de Ronchamp, Le
 corbusier (1950-1955)

Figura 74

A magia do real – café na
residência de estudantes,
fotografia de Hans
Baumgartner (década de 1930)



Estes homens gostam de estar ali sentados. Pergunto-me: posso eu, como arquitecto, projectar estas atmosferas, esta densidade, este ambiente? E em caso afirmativo, como? E penso que sim, e depois que não. Penso que sim porque há coisas boas e menos boas. E agora mais uma citação. O musicólogo escreveu num dicionário de música a seguinte frase que ampliei numa folha, pendurei no atelier e disse: é assim que temos de trabalhar. (...) “escala diatónica radical, escala rítmica poderosa e diferenciada, evidência da linha melódica, clareza e rudeza das harmonias, um radiar cortante das tonalidades, por fim a simplicidade e transparência do tecido musical e a solidez da construção”. (...) Mas aquilo que também vejo nesta descrição é o trabalho, e isso conforta-me, existe de facto um lado artesanal nesta tarefa de criar atmosferas arquitetónicas.

RECORTE III

Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. P.19

O Impreciso

A presença de certas obras provoca em mim algo de misterioso. Parecem simplesmente estar lá. Uma pessoa não lhes dá nenhuma atenção especial e, no entanto, é quase impossível imaginar o lugar onde estão sem elas. Estas obras parecem estar firmemente ancoradas ao chão. Funcionam como parte integrante do seu espaço envolvente e parecem dizer: “eu sou como tu me vês e daqui faço parte”. Conseguir projectar edifícios que no decorrer do tempo se unem desta forma natural com a figura e forma do lugar desperta a minha paixão.¹⁷

Gostamos de pensar a terra como compêndio de todo o material pétreo, a solidificação de toda a forma estável, uma matéria diferenciada e unitária que permite escavar e tectonizar espaços arquitectónicos e, simultaneamente, como uma espécie de massa unificadora onde se fundam todas as construções. Plataforma ou palco para a vida. Nela depositamos a esperança, semeamos para mais tarde (re)colher. Semeamos para além de alimento as construções. Sujeitos ao magnetismo da gravidade, é para a terra que se dirigem os apoios dos edifícios, onde assentam as casas, as coisas, os sonhos e de onde partem, se levantam, no seu desejo vertical de conquistar o céu. De forma a garantir a estabilidade e durabilidade que lhe confiámos, o edifício não pode prescindir dessas fundações. Mas tenho como adquirido que estas não são suficientes. As verdadeiras fundações do edifício são mais profundas e mais significantes do que as físicas. E é assim que se fixam as obras *firmemente ancoradas ao chão*¹⁸. Se a construção não encontrar esse apoio mais profundo, o verdadeiro núcleo da Terra, perde *gravidade*¹⁹ e passa a ser apenas a expressão de uma qualquer eloquência ou retórica, uma aventura de forma e imagem.

Em certo ponto do livro *Habitar*²⁰, Juhani Pallasmaa faz notar que *a nossa ideia de*

17. Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. P.17

18. *Ibidem*. P.17

19. Referência à expressão *gravidade* que Fernando Távora usou repetidamente: (...) *Muita da nossa arquitectura, sem sentido lato, esbraceja para vencer mas não chega: perde referência, perde a gravidade, não chega ao eixo da terra, não chega mesmo ao coração do homem porque se entretém na dolorosa e fácil acentura da forma pela forma, pelo êxito da imagem, pela elôquência balofa, pelo decorativo contra a estrutura, pela falsidade contra a inteligência*. In Mendes, Manuel. *Do esquecimento para além da arte : do nomadismo ao erotismo*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010. P.310

20. Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2016.



Figura 75 (à esquerda)
Natural Order, Kishio Suga
(1975)

Figura 76 (em cima)
Appearing Space, Kishio Suga
(1982)

Figura 77 (à direita)
The Gap of The Earth Tremor,
Kishio Suga (1976)



*arquitectura baseia-se na ideia de objecto arquitectónico perfeitamente articulado, um artefacto artístico desprovido de vida*²¹. Pelo contrário, podemos argumentar que encontrar a fundação profunda que referimos significa reconhecer, para além da forma, visível e/ou invisível, o sentido e significado de uma circunstância de vida. Reconhecer e dotar o espaço físico de qualidades imprecisas. O impreciso que aqui convocamos tem a ver com a simples noção de que existo e que portanto o meu corpo, a forma que eu sou, habita — ocupa e organiza (para além de forma) espaço e tempo, porque eu vivo por mais de um segundo.

O impreciso é a fenomenologia do lugar, os aspectos mais subtis e emocionais —a “alma”. O que (in)forma o projecto de um sentido do real, de vida. Sem a gravidade de uma fundação profunda, o artefacto arquitectónico desconhece tempos e pessoas – desconhece o significado de habitar. Habitar é “estar vivo”, isto é, ocupar espaço, é estar presente. E essa presença ou existência desperta uma acção de apropriação, de domesticação. A acção ou acto de habitar é o meio fundamental em que cada um se relaciona com o mundo. Manipular ou converter (...)o espaço insubstancial em espaço pessoal, em lugar (...).²²

Pôr uma pedra sobre o chão, da mesma forma que um arquitecto põe um ponto sobre uma folha, é o primeiro gesto desse desejo de conquista. A necessidade de assinalar uma presença, de tomar posse, de fazer notar (a) vida. Podemos argumentar que a terra, ainda no seu estado natural ou selvagem, passa, pela acção simbólica da pedra que sobre ela se coloca, a ser a “minha terra”. Falar da “minha terra”, significa que exerci sobre ela uma acção, domestiquei, transformei em morada, através do assinalar de uma presença, de uma vontade — a pedra inerte sobre a terra.

A edificação vai, necessariamente, constituir uma acção de parasita sobre essa terra selvagem, não habitada, e como uma árvore procurará condições para ganhar raízes, procurará uma fundação grave.

*Habitar supõe tanto um acontecimento e uma qualidade mental e experimental como um cenário material, funcional e técnico. A noção de lugar estende-se muito além da sua essência física e os seus limites.*²³ Entre corpo e espaço produz-se uma

21. *Ibidem.* P.15

22. *Ibidem.* P.7

23. *Ibidem.* P.8



Figura 78

(à esquerda) Le corbusier com uma pedra; (à direita) *Femme Maison*, Louise Bourgeois (1947)

tensão, relação, intercâmbio, extensão, uma mediação. A este propósito talvez seja importante recuperar as palavras de Fernando Espuelas, *a arquitetura surgiu como um desdobramento da pele, uma extensão da fronteira do corpo, uma apropriação do ar mais próximo que cede e deixa de ser hostil. A arquitetura entende-se assim como uma prótese que para além de cobrir/compensar as insuficiências do corpo melhora as suas capacidades e facilita de maneira decisiva a sua interlocução com o meio*²⁴ — são criações, conquistas sobre a terra, fragmentos de espaço universal acondicionado pela forma.

E no prolongar do fio do tempo, da história da domesticação do espaço, o homem foi criando dispositivos cada vez mais complexos, de combate à hostilidade do espaço exterior - pôs pedra sobre pedra para construir o abrigo. Por isso parece-me seguro poder afirmar que hoje habitamos mais do que a nossa casa; habitamos a vários níveis (escalas) – habitamos a cidade, a praça, a rua, a casa, e no limite, o nosso corpo. Ou, no sentido inverso, casa, rua, cidade são desdobramentos da primeira, o nosso corpo.

Enfrentar um espaço ou uma paisagem em estado selvagem é uma experiência fundamentalmente distinta da vivida através da mediação de edifícios; estes marcam, escalam, relacionam e afirmam a nossa realidade física antes de poder

24. Espuelas, Fernando. *Madre materia*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009. P.107



Figura 79

Maquete da Bruder Klaus Field
Chapel, Peter Zumthor (2001-2007)

*experimentá-la de maneira consciente.*²⁵

A capela que Peter Zumthor desenhou para a Alemanha é o exemplo de uma acção de projecto sobre uma paisagem selvagem. Uma torre de doze metros, pousada sobre uma paisagem por domesticar — tal como a pedra sobre a terra — assinala uma presença, a da vida. Muda a percepção da paisagem. Forma e espaço, terra e obra começam a conectar-se, relacionar-se para definir o lugar. Agora existe direita e esquerda, alto e baixo — uma referência — e a capela alimenta-se desses contrastes. Pela sua acção parasita, de artifício, gerou um ponto de coordenada zero, a que tudo se submete e relaciona. Criou a medida da paisagem.

A capela foi construída pelas mãos do próprio cliente e alguns amigos, incluindo o arquitecto. Uma certa artesanidade do construir com as mãos sobre a terra ainda paira sobre o edifício. Vinte e quatro camadas de betão de cinquenta centímetros foram diariamente sobrepostas a um cimbriado de madeira que foi posteriormente queimada. A acção do fogo elimina os excessos para deixar apenas o betão no interior da capela. Enquanto isso, imprime nesse material a memória daquele que por momentos foi o revestimento interior, os troncos

25. Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2016. P.114

de madeira. O processo de combustão construiu por ausência. Informou o betão, o mesmo do exterior, das qualidades da madeira. Tornou-o único. Da mesma forma que essa estrutura deixou a sua textura, cheiro e memória no betão irregular do interior, também as vozes dos que, durante os vinte e quatro dias foram sobrepondo camada a camada de betão, ecoam na obra, quebrando o silêncio sagrado que se faz sentir. A sobreposição dos múltiplos tempos de criação e construção registam as vidas, os medos, as dificuldades e os sonhos dos que construíram. O(s) tempo(s) cheiram-se, ouvem-se, vêem-se, tocam-se e sentem-se nesta obra por meio de um silêncio ensurdecedor.

O tempo

A Capela de Peter Zumthor reforça a ideia de que *a arquitectura é certamente uma arte espacial, é o que se diz, mas a arquitectura também é uma arte temporal. Não vivo apenas num segundo. Ou seja, imagino como nos movimentamos neste edifício, e aí vejo os pólos de tensão com os quais tenho de trabalhar.*²⁶ Ter em conta a vida, no processo de projecto, exclui exercícios de simplificação da arquitectura à forma, introduz-lhe complexidade e realidade - sentido de vida - o que encontramos nas obras dos grandes mestres. As acções da vida sobre a forma e o espaço são múltiplas e ultrapassam a acção física do corpo sobre estes. Desde logo acrescenta-lhe tempo(s). Porque a construção do lugar, o seu fazer-se, *tem uma dimensão temporal e uma continuidade*²⁷ que lhe são ditadas pelo tempo da(s) vida(s). *O lugar não é um simples objecto ou um edifício, mas antes um estado difuso e complexo que integra recordações e imagens, desejos e medos, passado e presente. É lugar de rituais, ritmos e rotinas. Não se produz de uma só vez. Tem uma dimensão temporal e uma continuidade.*²⁸ Reconhecer esta construção ou transformação em continuidade, permite-nos pensar numa construção por estratos sobrepostos de forma mais ou menos complexa. Recuperamos a passagem de Fernando Villanueva Sandino com que iniciamos:

No afã insaciável de conhecimento inventámos a arqueologia para investigar o passado soterrado pela cidade no seu fazer-se, e utilizamos a poesia para

26. Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. P.43

27. Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2016. P.114

28. *Ibidem*. P.18



Figura 80

Mimesis, Barbara and Michael
Leisgen (1971)

*compreender o recurso ao passado como material de construção ou inspiração. A arquitetura, tanto ciência impura, felizmente, como técnica imprecisa, recorre a uma e a outra, com a cidade do passado, pedras e memórias; com as aspirações do presente, vai dando os passos para conformar essa cidade do futuro que só poderá ser perfeita num futuro mais longínquo. Por isso, pode dizer-se que para cada lugar não existe só uma cidade, mas muitas. A cidade das lendas e dos discursos, dos sonhos e das memórias, ligadas de forma inseparável à cidade da terra e da pedra, do tijolo e do ferro, à cidade construída, sobrepõe-se a cidade do mito e a cultura; e face à cidade do quotidiano, do edifício que se constrói, da casa que se derruba, pode chegar a ser mais importante a imagem do discurso que a descreve, a que sugere o viajante que numa noite a descobre num jardim com uma flor que não vêm numa rua que não separa casas, numa casa que é um pátio, num pátio que é um céu de Verão. Essa cidade cujo valor, cuja importância começa, não quando se constrói mas antes quando se torna crença dos seus habitantes e estes a transmitem, então cidade universal porque está em todos, e todos não se podem equivocar já que o erro não está na imagem: a mentira está nas coisas.”*²⁹

O que nos importa reforçar prende-se com ideia de que *para cada lugar não existe só uma cidade, mas muitas*. Para as reconhecer, o homem criou a arqueologia, que investiga os estratos mais longínquos no tempo, soterrados sob as camadas de um passado que nos é mais próximo. E criou também a poesia por forma a

29. Sandino, Fernando Villanueva; *Construir sobre el pasado* in: *Rehabilitación y ciudad histórica: 1er Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O. Sevilla*, 1982. p.15



compreender como o recurso a essa arqueologia da(s) cidade(s) pode tornar-se material/instrumento da nova construção. Mas, para exercer uma acção sobre elas, o homem socorre-se da arquitectura, que deve assim ser compromisso entre tempos diferentes.

O habitar entende-se habitualmente em relação ao espaço, como uma forma de domesticar ou controlar o espaço; contudo, também necessitamos de domesticar o tempo, reduzir de escala a eternidade para torná-la compreensível.³⁰

Se até agora apresentamos o habitar como um acto de acção sobre o espaço — domesticar o *infinito* —, importa agora pensar o habitar como acção sobre o tempo - domesticar o eterno. O recurso ao lugar feito de cidades, tal como Fernando Villanueva Sandino o pensou, é-nos útil porque clarifica a importância que o habitar exerce sobre o meio em tempos diferentes, e como o lugar pode ser sobreposição ou síntese dessas matérias diversas de tempos igualmente diversos.

Nessa sucessão de presentes podemos distinguir dois tempos diferentes. O da estabilidade, isto é o tempo mensurável, que se conta; o tempo como unidade de medida que permite que o projecto tenha memória e futuro; o tempo que passa. E o tempo do concreto, o que deixa pegada/marca da sua passagem, que se sente no corpo que é imprevisível e depende tanto do desgaste pelos factores naturais

30. Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2016. P.9

como pela acção da vida sobre a matéria; as deformações que a matéria sofre para se adaptar às solicitações da realidade — fissuras, rachaduras e cicatrizes. Os dois tempos — virtual ou metafórico e concreto — são matéria de projecto. E a matéria que constrói o projecto é o registo primordial do(s) tempo(s) em arquitectura.

A arquitectura articula a nossa relação com o mundo, o nosso ser no mundo. Torna visível essa relação. E para além do espaço, medeia também o tempo, a nossa relação com o passar do tempo, *dando assim uma medida humana ao tempo interminável*.³¹ Do mesmo modo que as formas estabelecem um resguardo, uma pausa em relação ao contínuo infinito do espaço, também constituem marcos de tempo e no tempo, atribuem uma escala de tempo humana à eternidade.

Nesta relação entre arquitectura e tempo, cabem memória e desejo. Porque a tarefa da arquitectura não é apenas a de dar abrigo ao nosso corpo mas também às nossas memórias e desejos. Assim, o projecto do presente é o conciliar de dois tempos, passado e futuro. Um é real, é memória, outro é imaginado, é virtual - futuro. (...) *ao projecto novo cabe aproximar-se do já existente, que é material histórico que acompanha o novo, mas também caberá a tarefa de (re) definir outra ideia de tempo, um tempo novo nesta encruzilhada de memória e contemporaneidade. O novo projecto será útil quando se estabelecer como vínculo com todas as dimensões da temporalidade — passado, presente e futuro*.³²

E assim cumpre a sua tarefa fundamental: definir e conservar um sentido de continuidade cultural, salvaguardando a nossa experiência do passado - cultura e vida.

Cada geração não constrói do zero o seu habitat, destruindo o da anterior. Isto não acontece. O que se faz numa geração não se perde na passagem para a seguinte. Pode modificar-se, profundamente até, mas não se perde. No essencial, o que existe, pelo menos até aos dias de hoje, é uma linha de continuidade na arquitectura. O que acontece em cada momento só pode ser explicado recorrendo ao passado para se perceber como se chegou àquele ponto. Esta continuidade existe e é inultrapassável. O grau de contaminação em cada

31. *Ibidem*. P.9

32. *Ibidem*. P.43

momento é que pode ser diferente, variar.³³

No início de 2005 Álvaro Siza escreve sobre a nebulosa que (in)forma o princípio do projecto, afirmando que:

*Perpassa a história toda, local e estranha, e a geografia, histórias de pessoas e experiências sucessivas, as coisas novas, entrevistas, música, literatura, os êxitos e os fracassos, impressões, cheiros e ruídos, encontros ocasionais. Uma película em velocidade acelerada suspensa aqui e ali, em nítidos quadradinhos.*³⁴

Uma revista aos vários “quadradinhos”, novos e antigos, materiais e sensoriais que constroem a sequência que permite reconhecer, (re)parar o lugar. Um reconhecimento da continuidade da acção da vida sobre o espaço e sobre a matéria; da passagem do tempo, dos seus estratos, “quadradinhos” ou talvez cidades, se se pensar em Fernando Sandino.

Porque mesmo quando tudo é ainda apenas chão, a terra que o constitui é ela própria feita de estratos diferentes.

*Gostaria de construir no deserto do Sahara. Provavelmente, ao abrir fundações, alguma coisa iria aparecer, adiando a prova da Grande Liberdade: cacos, uma moeda de oiro, o turbante de um nómada, desenhos indecifráveis gravados na rocha. Nesta terra não há desertos.*³⁵

O habitat que herdamos e que iremos passar à próxima geração é resultado da sobreposição de todos os quadros dessa história. E sobre ele, a arquitectura, desempenhando o seu papel ambivalente, constrói no presente — o último dos quadros — com os materiais do passado, o que se pretende que seja a perfeição a atingir no futuro — *uma grande viagem em espiral sem princípio nem fim, na qual se entra quase ao acaso. Comboio assaltado em movimento. É preciso parar e ser oportuno na paragem*³⁶ — constrói o próximo “quadradinho” dessa “película”. E é essa a tarefa mais difícil do projecto, alcançar um pacto com os segredos da terra.

33. Siza, Álvaro, e Iain Dilthey. *Having a cigarette with Álvaro Siza*. Documentário. Solofilmproduktion, 2016.

34. Siza, Álvaro. *Projectar*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P.15

35. Siza, Álvaro. *Sahara*. In Revista Arq, n.º25, 2005.

36. Siza, Álvaro. *Projectar*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P.15

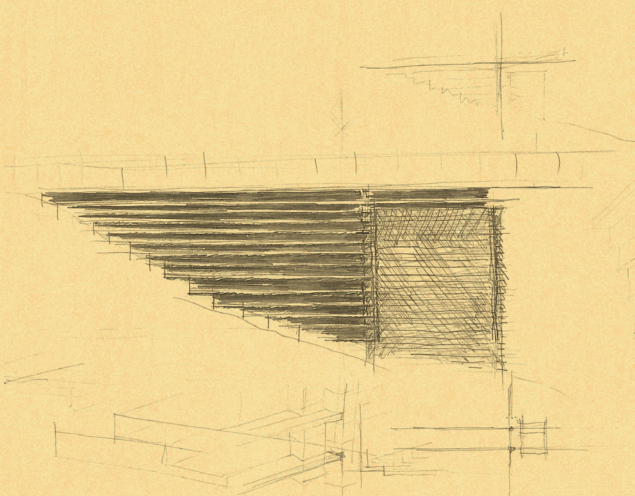


Figura 81
Fotografias e desenho de detalhe
da Gugalun House, Peter Zumthor
(1990-1994)

Nascer com história

Entre 1990 e 1994, Zumthor amplia uma antiga casa rural, Gugalun House em Versam, Suíça. Para prolongar a vida da simples construção do século XVII havia necessidade de acrescentar uma cozinha e sala de jantar, casa de banho e dois quartos. O arquitecto transformou este pedido num exercício complexo sensível aos dois tempos que se referiram antes: o da memória e o que se registou na matéria. Zumthor modernizou a casa, preservando escrupulosamente as deformações da madeira, que registavam a sua anterior vida doméstica.

*Penso aqui, naturalmente, na patine do tempo sobre os materiais, no sem fim de pequenas rozaduras das superfícies, no brilho do verniz desgastado e descascarilhado e nos cantos polidos pelo uso. Mas se fecho os olhos e tento deixar desatendidas todas essas pegadas físicas e as minhas primeiras associações, são contudo, uma impressão, um sentimento profundo: uma consciência do passar do tempo e um sentimento de vida humana que se leva a cabo em lugares e espaços, dando-lhes uma pregnância especial.*³⁷

Esta atitude de busca pela verdade no projecto faz com que *os seus edifícios, ainda recém-terminados, parecem já ter história*³⁸ — nascem com história. O uso e as gentes que por ele passarão irão deixar a sua marca, registarão essa passagem, mas desde o primeiro momento o edifício parece dispor de um passado, uma história desconhecida e imprecisa. *A matéria conta a sua origem, de como foi escrupulosamente eleita e disposta, a luz sugere um ambiente de fotos algo antigas, talvez em branco e preto, como fantasias condensadoras de memórias, e nas quais o difuso, como incipiente cegueira, se alterna com uma nitidez de arestas dolorosas.*³⁹ O novo é denso porque o antigo foi “mantido em segredo”. Não se trata de criar sobre uma página em branco, a partir do zero, mas de reconhecer a vida, o mistério das coisas imprecisas que dão ao novo um princípio de história. A casa acumula os vários tempos - o do projecto e da vontade do autor; o da construção, as vozes de quem o constrói; e ainda o tempo das memórias que o arquitecto importou para o projecto.

37. Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. P.23

38. Espuelas, Fernando. *Madre materia*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009. P.152

39. *Ibidem*. P.153



Figura 82

Nomad Circle, Richard Long



Figura 83

Desenho das Pirâmides de Gizé,
Álvaro Siza.

O lugar por fim

Siza elegeu como centro do desenho, convencionalmente o mais importante, o que lhe parece essencial para sintetizar a ideia do lugar - resultado da intersecção entre o visível, o oculto e o impreciso. De certo modo, o centro do desenho coincide com o ponto de maior tensão entre os três sistemas. Num primeiro plano, assinala-se o exercício da vida, as pessoas - que também são forma, mas em movimento. Atrás deste, o plano da forma construída, apenas o indispensável para definir a sua qualidade de fronteira. À direita, umas linhas parecem querer mostrar a vastidão e continuidade do espaço que se esconde por trás da pirâmide, o percurso que quem segue a cavalo tem pela frente.

A sobreposição dos três sistemas ou cidades representa a nossa aproximação à ideia de lugar. Mas, como dissemos inicialmente, só teria sentido se essa aproximação conquistasse a capacidade de o esclarecer (ao lugar) perante o projecto. Porque é de projecto, do processo de projecto e de estratégias que

sempre falamos. E o lugar, nessa relação, pela sobreposição complexa de todos estes sistemas e camadas, constitui a circunstância física e humana onde se irá instalar ou inscrever o projecto. Talvez seja apropriado recorrer novamente a Fernando Távora, para esclarecer “circunstância”.

Mas, contra o que o homem por vezes pensa, as formas que ele cria, os espaços que ele organiza não são criados ou organizados em regime de liberdade total, mas antes profundamente condicionados por uma soma infinita de factores, de alguns dos quais o homem tem plena consciência e agindo outros inconscientemente sobre ele. (...) A esse conjunto de factores naturais e humanos (...) daremos o nome de “circunstância”; sendo assim circunstância, pelo próprio significado da palavra, será aquele conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser.⁴⁰

Circunstância reconhece, assim, todos os factores de carácter físico e humano, que constituem a pré-existência onde o projecto se tenta inscrever. O reconhecimento desta pré-existência afasta-nos de exercícios fruto da *liberdade total* ou da *grande liberdade* que alguns assumem na criação da forma arquitectónica, e aproxima-nos da consciência de que os exercícios de projecto se encontram *profundamente condicionados* por essa pré-existência/circunstância; uma ordem herdada com carácter superior, como afirma Trillo Leyva. Para o desafio, que ao longo da história os arquitectos das sucessivas gerações foram enfrentando, o de encontrar um princípio validador da forma arquitectónica, renovamos a nossa intenção de que ele seja o lugar, a circunstância. Uma interferência na lenta transformação dos contextos e da própria urbanidade, que procura garantir a continuidade de uma linha que os una, porque (...) *o espaço organizado não é apenas condicionado mas é também condicionante (...)*⁴¹.

Constituem assim circunstância da organização do espaço, circunstância das formas que o organizam, para além das formas pré-existentes – naturais ou humanas, umas e outras já de número infinito – factores tão variados como o pensamento científico ou a religião, a economia ou a sensibilidade, a política ou

40. Távora, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 2008. P.22

41. *Ibidem*. P.23

*a filosofia, sendo por vezes difícil discernir a importância de uns sobre os outros e, mesmo que possível, sendo certo que todos, mais ou menos, estão na base de qualquer forma e estão de tal modo que a compreensão total de uma forma será tanto mais perfeita quanto mais se transforme em vivência, na medida em que se identifiquem forma e observador, pois que um processo intelectual de pura análise não é suficiente para a obtenção total do espírito de qualquer forma, ainda que possa constituir veículo de aproximação. A forma mais compreensível para o observador será assim aquela que melhor o retrate, aquela que com ele mais se identifique, aquela que ele conheça por conaturalidade, isto é por existência de uma natureza comum.*⁴²

Cada lugar é único porque relaciona os elementos dos três sistemas de forma irrepetível, *cada cidade tem o seu eco específico que depende da sua escala e do traçado das suas ruas, assim como dos estilos arquitectónicos dominantes e os seus materiais. O encontro mais íntimo com uma cidade é o do eco dos próprios passos. Os ouvidos examinam os limites do espaço e determinam a sua escala, a sua forma e a sua materialidade; os ouvidos tocam os muros.*⁴³ E ao contrário do que possa parecer, a circunstância, não é apenas local, mas também o conhecimento acumulado, quer intelectual quer vivencialmente, de outros lugares, tempos e culturas. Como argumenta Álvaro Siza, o projecto vive maneando sugestões locais e sugestões de lugares mais afastados, de projectos anteriores ou de outros em qualquer parte do mundo.

local e universal

*(...) mas se é fatal a participação de todos os homens na organização do espaço, tal participação só conduzirá à harmonia na medida em que ela se transforme em colaboração e colaborar significa agir em comum, com uma mesma intenção, com um mesmo sonho.*⁴⁴

o sentido comum da construção — nós

Se, na relação homem-forma, a última lhe é mais compreensível quando ambos partilham uma natureza comum, um factor de identificação, na construção do lugar, a relação de um povo com a matéria construída, essa identificação terá de encontrar também um sentido comum. Daí surge a necessidade de colaboração, para que o espaço não seja um somatório de formas, mas a inscrição num

42. *Ibidem.* P.22

43. Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2016. P.47

44. Távora, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 2008. P.20



Figura 84 (em cima)

Crianças a brincar na cobertura da Unidade de Marselha, fotografia de Rene Burri (1959)

Figura 85 (em baixo)

A mão de Le Corbusier com um seixo, fotografia de Lucien Hervé (1951)

sentido colectivo, que se protege e reproduz, pelos diferentes agentes e com graus de responsabilidade igualmente diferentes. Uma colaboração horizontal, entre homens da mesma época, mas também vertical, entre épocas diferentes, garantem o encontro de tempos e a continuidade cultural de que falávamos atrás. Podemos argumentar que a contínua colaboração na construção do lugar cria simultaneamente uma ética para cada paisagem — *cada paisagem tem uma ética implícita*⁴⁵. Essa ética resulta de uma identificação dos habitantes, que revendo-se nela, a defendem e reproduzem.

Ao arquitecto coloca-se o desafio de nesta ética comum abrir uma nova brecha, porque criar supõe a abertura de uma nova ordem, *a demonstração de que é possível ordenar, quer dizer, distinguir, separar, aparelhar, dar critério, nomear de outra maneira*.⁴⁶ Convém assinalar a pertinência da palavra ordem, porque, como se pode ler em Luis Martinez Santa-Maria, *a ordem não tem contrário (...). O submetimento a uma ordem determina para um projecto uma estrutura invencível a que apenas cabe ir aperfeiçoando. Significa assim que não é possível a oposição à ordem, mas um difícil e aventurado progresso (...)*.⁴⁷ Assim, a ordem supõe continuidade na construção do lugar. Revisitamos Fernando Távora:

circunstância e
ordem

(...) Pode generalizar-se a tudo o que o homem realiza para organizar o seu espaço, resultam dois aspectos fundamentais: em primeiro lugar, a importância de que as formas se revestem na vida dos homens e em segundo lugar, e como consequência, a responsabilidade que assume cada homem ao organizar o espaço que o cerca. E tal responsabilidade surge exactamente pelo facto de o homem saber que a organização do espaço, tendo de satisfazer e atender à circunstância, não é por esta “fatalmente determinada” – e daí a possível intervenção activa do organizador – e de saber ainda que uma vez organizado o espaço constitui igualmente circunstância. Estes dois aspectos, liberdade de escolha de formas, ainda que satisfazendo determinada circunstância, e consciência da importância do espaço organizado, devem estar na base da actividade do organizador do espaço. Daqui se infere que o homem tem que tomar uma atitude ao criar qualquer forma, quer porque não é obrigado a obedecer passivamente

45. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.57

46. *Ibidem*. P.20

47. *Ibidem*. P.23

*à circunstância (...) A dificuldade da posição a tomar está exactamente em saber que porção da circunstância haverá que seguir e que porção haverá que esquecer ou contrariar mesmo; há, neste caso, duas posições limite e, porque limites, porventura inexistentes: ou seguir totalmente a circunstância ou negá-la totalmente.*⁴⁸

Na relação circunstância-projecto parece, assim, existir um espaço de criação, que implica uma atitude, uma intenção, uma tomada de posição perante essa mesma circunstância. É possível que o projecto seja a devolução do lugar, interpretado. Um jogo de gradação entre subordinação e confrontação; de aceitação das restrições e nelas exercer a sua capacidade de interferência, propondo novas relações e possibilitando novas leituras do contexto. Mas na verdade, confrontação e subordinação são sempre atitudes perante a circunstância, isto é, não autónomas. Mesmo negando-a, fazendo o oposto, o novo e a circunstância estão em relação porque não a anulam ou afastam totalmente na concepção da forma para satisfazer o interesse de um génio isolado. Só é capaz de virar, opor, imitar, repetir,... quem conhece profundamente a circunstância na sua forma original — A arte que trai também mira.

48. Távora, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 2008. P.24



Figura 86

Vista exterior e vista interior da
Casa Malaparte, Adalberto Libera
(1938)



Figura 87

Vista exterior e vista interior da
Casa Farnsworth, Mies van der
Rohe (1951)



A Casa Malaparte, de Adalberto Libera, assinala na sua planimetria um desejo inquestionável de se projectar segundo um eixo, como uma flecha apontada na direcção do oceano. Talvez com a esperança de alcançar outros lugares.

Esse eixo assinala, assim, uma intenção, uma atitude de afastamento perante a circunstância. A casa parece querer afirmar que se encontra em relação com algo mais distante, que não está ali. Mas simultaneamente, a casa não abdica da relação com o lugar.

Na realidade podemos afirmar que a casa constrói aquele lugar, como a pedra sobre a terra. Apesar de aparentemente secreta ou bastante fechada — tem apenas duas janelas — uma vez no interior, não é possível esquecer o exterior, já que este a habita permanentemente através das aberturas e da nossa memória. Essa consciência faz com que a casa, apesar de não ter relação directa com o mar, seja mais aberta.

A Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, parece revelar a intenção de dominar o lugar, levitando para a afastar dos terrenos pantanosos. Mies constrói uma plataforma horizontal onde apoia o volume cristalino da casa, criando-lhe um espaço de chegada e atribuindo-lhe uma noção maior de gravidade. O volume assemelha-se a um templo grego. A casa sobrelevou-se, adquiriu o domínio de quem, sobre um pódio ou palanque, vigia e controla tudo o que acontece no nível inferior. Mas, ao contrário da casa Malaparte, esta é totalmente feita de paredes de vidro, e assim, o interior parece estar em constante disponibilidade ou acessibilidade perante o exterior. Ou, de certo modo, o interior projecta os seus limites não nas paredes de vidro, mas ultrapassando-as, nas árvores que definem a clareira. Tem-se a noção de um espaço dilatado e, simultaneamente, fechado (pelas árvores); provavelmente mais fechado do que a casa em Capri.

As duas casas representam formas diferentes de relação com a circunstância que as envolve, mas ambas se alimentam do jogo entre confrontação e subordinação, e isso enriquece tanto a casa como o espaço envolvente. É importante para o arquitecto perceber o papel que a nova ordem, o novo edifício, desempenha na relação com a ordem vigente, com as outras construções, espaços e pessoas.

O farol é diminuto perante a grandeza do mar, das rochas, da terra. Mas apesar dessa sua condição é um elemento com um *estranho poder terrestre*⁴⁹ e, por isso, tem um importante papel na ordenação do lugar; à semelhança do que acontecia a certa altura com as igrejas, ou ainda, como a capela de Peter Zumthor são a referência do lugar. Todas as construções devem evitar esquecer que, apesar das suas pequenas dimensões, possuem sempre uma dimensão territorial. Inventar ou descobrir a medida certa é assim essencial ao projecto.

A determinada altura no ciclo de conferências *5 tardes, 5 nomes*⁵⁰, Eduardo Souto Moura fazia referência a um texto que escreveu para um jornal acerca da arquitectura de Álvaro Siza. Nele afirmava que os primeiros desenhos para cada projecto se assemelhavam a *animais sem anatomia e fora de escala* e que, por isso, *é preciso descobrir o tom da intervenção*. Porque essencialmente *o problema é encontrar a escala adequada, procurar a naturalidade, a disposição certa, o porte do animal*. Em suma, é preciso descobrir o tom certo para fazer pertencer o novo à ética que se foi pré-estabelecendo no lugar. Como cada edifício desempenha um papel diferente no contexto, precisa de um tom diferente, que o arquitecto deve ser capaz de conceber. (n) o tom

A este propósito, Pallasmaa afirma que na construção da cidade contemporânea, o homem edifica essencialmente dois tipos de construção: aquelas que definem o seu domicílio próprio no mundo, para habitar; e aquelas que resultam da celebração ou veneração das actividades sociais, culturais e religiosas — instituições, crenças e mitos. Podemos argumentar que a cidade se vai desenvolvendo compondo relações fruto destes contrastes violentos entre o tecido urbano habitacional e os edifícios autónomos, de celebração das actividades comuns — regra e autonomia.

49. Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.58

50. Moura, Eduardo Souto de. *Álvaro Siza. 5 tardes 5 nomes*, 2012. Disponível em: <https://tv.up.pt/videos/myiwmpit> (consultado em 29 Março 2018).



Figura 88

Vista de um pequeno farol



Figura 89

Vista da Bruder Klaus Field
Chapel, Peter Zumthor (2001-
2007)

Surgiu-me de imediato a imagem do perfil do Porto. Um grande cubo de paredes lisas, perfurado por janelas, em ritmo regular, sobrepõe-se ao casario compacto. O contraste é violento. Mas este edifício - o Palácio Episcopal - estabelece relações com outros igualmente autónomos: igrejas, monumentos, teatros, estádios de futebol, conventos, hospitais, bibliotecas, pontes, museus. O equilíbrio, o conforto e a própria habitabilidade das cidades dependem desses contrastes, visualmente perceptíveis ou na memória. (...) Seja qual for a “conversação” entre “protagonistas” - gestos de identidade, sinais constantemente trocados, coro de vozes pouco a pouco acrescentadas - , o cimento da cidade consiste no tecido de construção contínuo e aparentemente banal, feito de repetição e de contenção, de cuja vivência depende afinal a necessidade de monumentos. (...) O espraçamento do tecido construído vai alterando o sistema de relações. Há um perpétuo movimento que tende a refazer o equilíbrio da cidade. Esse movimento encontra ritmos diferentes em New York ou em Amarante; mas existe sempre, como existe entre cidades e regiões, entre Natureza e Construção. A acção do arquitecto habita o interior dessa perpétua deslocação. Há um ballet quase imperceptível e ininterrupto na superfície terrestre, e quem não segue o movimento dos coros ou dos solos não pode participar. Allegro, Allegro, Andante, Adagio... O arquitecto não é o bailarino. Mas, como qualquer carpinteiro ou electricista de cena, ou encenador ou participante imóvel, deve conhecer o ofício, aprender a não usar demasiada luz ou luz de menos, expressão excessiva ou insuficiente, e a não atribuir igual significado a qualquer gesto ou voz. (...)

RECORTE IV

Siza, Álvaro. *E Vice-versa*. In Machabert, Dominique e Siza, Álvaro. *Palavras sem importância*. Saint-Étienne: L'Université, 2002

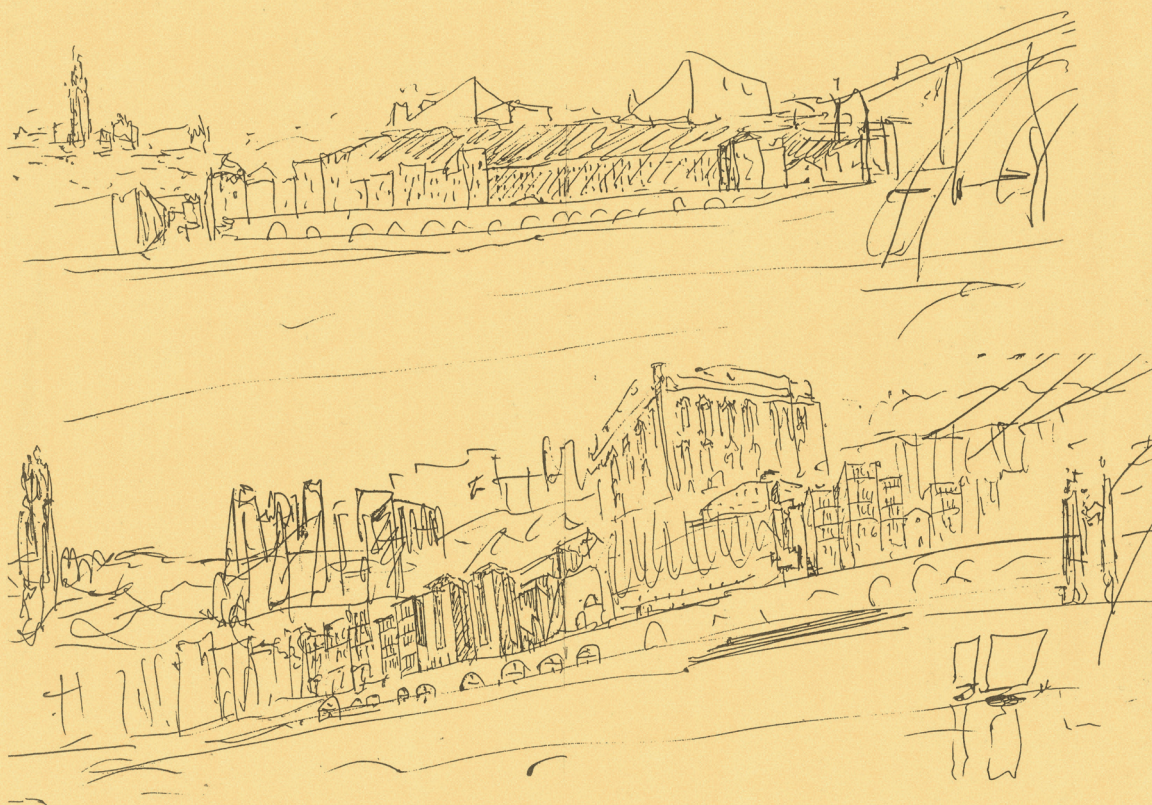


Figura 90

Desenho da Ribeira do Porto
com o Palácio Episcopal ao
fundo, Álvaro Siza

O pensamento que percorre esta passagem, orienta e povoa a obra do arquitecto Siza. Refere Vittorio Gregotti: *é necessário observar com cuidado por exemplo a planimetria do Centro Galego de Arte contemporânea para identificar o novo museu, tanto ele está à escala e no desenho da área monumental onde se insere. Mas, uma vez reconhecida, a figura assume, numa clara, livre filiação nas tradições do moderno, uma identidade totalmente independente, matriz dos volumes que se instauram com nítida autoridade (...)*⁵¹. O novo museu é o elemento intermédio (re)conciliador entre o edifício histórico, o jardim e a recém-construída rua.

Percebendo a importância de um museu na actividade e organização social contemporânea, Siza entende que o edifício não pode “esconder-se” no jardim; deve chegar-se à frente da rua, assumindo-se como primeiro plano no desempenho da vida urbana. Assim, a forma do museu é a necessária para garantir a transição entre os elementos que media, criando novas tensões e protegendo o jardim dessa ferida que o traçado da nova rua criou. Como aponta Gregotti, a autonomia do novo, no seu desempenho perante o espaço organizado é acompanhado pela concepção da forma, volumes que se instauram com nítida autoridade, o que não impõe que essa autonomia rejeite a relação, o diálogo com a ordem pré-estabelecida, com a circunstância. Pelo contrário, novo e antigo, excepção e regra interagem de forma a instalar o novo garantindo a continuidade do sentido comum do lugar.

51. Gregotti, Vittorio. *O outro. In Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009. P.10



Figura 91

Centro Galego de Arte
Contemporânea, Álvaro Siza
(1993)

LIMITE

A lógica do Absurdo¹

Categorias de exclusividade (o pensar e as suas construções)

Propondo-nos tecer algumas considerações acerca da ideia de categorias exclusivas, de critério e lógica, de dualismo e monismo em arquitectura, parece-nos que esta catalogação encontrada por Jorge Luís Borges, numa certa enciclopédia chinesa (da qual nos fala Humberto Eco em *A vertigem das listas*), seria a mais eloquente das introduções. Segundo a catalogação encontrada por Borges, os animais dividir-se-iam em:

(a) pertencentes ao imperador; (b) embalsamados; (c) domesticados; (d) leitões; (e) sereias; (f) fabulosos; (g) cachorros soltos; (h) incluídos na presente classificação; (i) que se agitam como loucos; (j) inumeráveis; (k) desenhados com pincel finíssimo de pêlo de camelo; (l) etecetera; (m) que acabam de quebrar o jarrao; (n) que de longe parecem moscas.

O estranho e o atractivo nesta lista é que, de categoria em categoria, o critério se altera. As várias entradas não estão associadas a uma estrutura clara, a uma lógica única, comum; a um fio condutor que as interligue e unifique verticalmente, que lhes dê nexos, que faça de cada categoria uma porção com limites bem definidos, parte de um território único. No caso da listagem encontrada por Borges, se pensarmos aleatoriamente num animal, não é difícil que este pertença a várias categorias simultaneamente. Algumas categorias são de tal forma abrangentes que englobam outras. Ao contrário das listagens comuns que, por norma, fazem um esforço para etiquetar de forma inflexível determinada realidade, a de Borges parece alhear-se desse sentido de estrutura, o que lhe confere um pedaço de absurdo.

A natural estranheza perante esta lista permite-nos pensar no modo como enfrentamos/apreendemos a realidade. No fundo, como construímos um pensamento, um entendimento sobre a nova circunstância. É a forma como construímos essa mirada, como organizamos a informação que assimilamos pela

1. Este texto tem por base uma conferência de Gonçalo M. Tavares no âmbito do encontro *Território: Casa Comum*, realizado na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, a 20 de Fevereiro de 2016.

mirada, de modo a que essa informação organizada em modo de pensar, se torne operativa, seja capaz de criar condição interventora, ideia ou ordem.

Perante algo desconhecido — um objecto de arte, um território estranho —, associamos a realidade que vemos a categorias exclusivas, isto é, criamos uma leitura a partir de um ou vários critérios, com alguma lógica que os articula. Dessa apreensão resulta uma espécie de catálogo, que nos permite dar sentido ao que vemos e onde as categorias estão cirurgicamente limitadas pelo critério eleito. Neste tipo de estratégia do pensar, não cabe a possibilidade de existir um mesmo elemento em mais do que uma “gaveta”. A catalogação de Borges estará, assim, nos antípodas desta versão da realidade criada pelo senso comum. E o desfasamento entre ambas, mostra-nos que a questão está na definição/delimitação da própria categoria.

Questionar estas classificações é uma forma de colocar um talvez sobre aquelas coisas já aceites pelo senso comum. Vejamos. Na pintura Gala e duas costeletas de porco, Salvador Dali pinta Gala, a mulher que ama, com duas costeletas de porco no ombro. Quando foi questionado sobre o sentido desta obra, retorquiu de forma provocadora, afirmando que não percebia o motivo pelo qual não poderia juntar, numa obra sua, duas coisas de que gostava, a Gala e costeletas de porco. A reacção de Dali reforça a ideia de que a questão da lógica das categorias ou do absurdo tem, de facto, a ver com a definição da própria categoria. Para o entrevistador aquele quadro era absurdo, porque a estrutura do seu pensar a realidade tinha duas “gavetas” completamente distintas: a do amor e a da comida. A resposta de Dali mostra-nos que o artista não tem essas duas compartimentações. Tem uma outra, com a etiqueta “gosto de”, e ali tanto pode pôr a mulher, a comida ou o clube de futebol. Este cruzamento, numa mesma circunstância, de categorias que habitualmente separamos, foi amplamente explorado pelos mestres surrealistas.

Sempre que muda a categoria, a lógica muda, e o que é absurdo também muda. O que parece estranho, com outra definição da categoria é absolutamente banal. Quando fazemos a leitura do real e afirmamos que determinado objecto é desequilibrado, partimos de um juízo de valor que nos diz que o certo é o equilibrado. Contudo, com uma circunstância diferente, com outra definição da categoria, o desequilibrado pode ser o certo. Imaginemos a seguinte situação: quando quero permanecer imóvel num comboio procuro, contrariando as suas oscilações, o equilíbrio mas, quando quero andar, sou forçado a abdicar de uma posição estática e a procurar um desequilíbrio, já que caminhar é no fundo uma



sucessão de desequilíbrios. O desconhecido é desequilibrado e desproporcional, porque não encaixa na perfeição em nenhuma das “gavetas” da estrutura que temos assimilada por defeito. Provoca inquietação, desconforto.

Como instrumento de reflexão, a arte procura causar impacto. Consoante os períodos históricos a tónica dessa tarefa de causar impacto ora era alcançada pela beleza do objecto criado, ora pela inquietação que causa no espectador. Esta estranheza perante a obra de arte é provocada, muitas vezes, pelo instalar-se “entre” que o artista procura - instigar à instabilidade nas categorias que tomamos por consolidadas, sobrepondo-as, descontextualizando-as,... fazendo-nos pensar sobre o que desde sempre aceitamos sem reflexão. As coisas são sempre potencialmente espectaculares ou potencialmente banais, dependendo do ponto de vista, da definição da categoria. Um beijo é um acto banal, mas pode tornar-se num acontecimento espectacular, dependendo do ponto de vista criado. A famosa sequência *The Kiss* do filme *Ivan's Childhood* de Tarkovsky é bom exemplo disso mesmo.

A pobreza artística, a mediocridade pode muitas vezes significar que só se pertence a uma categoria clara. Procurar pontos de contacto, zonas de coexistência e sobreposição, o campo de encontro de diferentes categorias para aí construir o espaço de intersecção onde instalar a obra de arte, de arquitectura. A arquitectura, ainda que se assuma que na sua condição instrumental, não seja inicialmente arte, serve-se da lógica com que a arte constrói um entendimento sobre esse plano intermédio que é a realidade. E a arte surge na capacidade de síntese que é a essência de um projecto de arquitectura. Uma síntese entre todos os “e” que só a prática artística do projecto permite. À arquitectura que nos importa não

Figura 92 (à esquerda)

Gala e duas Costeletas de Porco no ombro, Salvador Dalí.

Pintura de 1933

Figura 93 (à direita)

The Kiss. Fotograma do filme *Ivan's Childhood* de Tarkovsky, (1962)

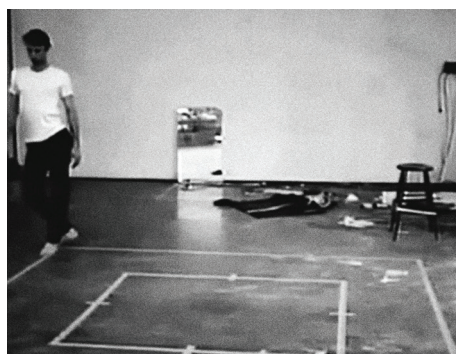
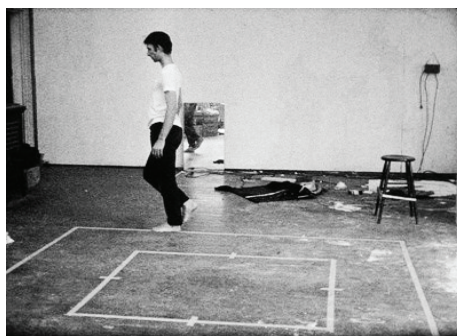
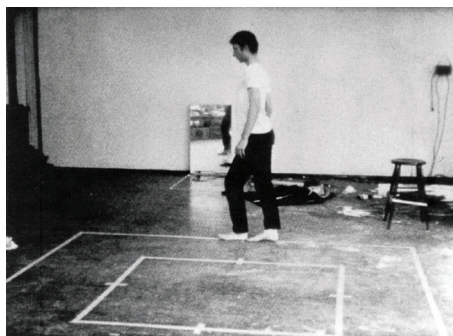


Figura 94
Conjunto de fotogramas de
Walking in a Exaggerated Manner
Around the Perimeter of a
Square, Bruce Nauman (1967)

interessa ser capaz de se associar à arte pela estranheza enquanto objecto. Mas importa, talvez por isso mesmo, ser capaz de construir uma leitura da realidade e dos seus desequilíbrios, porque é deles que se alimenta o arquitecto para instalar a obra nesses espaços como elemento reconciliador. *A realidade, o que chamamos realidade converte-se em matéria de manipulação e o mecanismo capaz de o conseguir é a fabulação.*²

O que no fundo aqui se expõe são duas formas diferentes de construir o pensamento em torno da realidade, da leitura do espaço, na procura de conferir ao projecto um sentido que oriente a metamorfose do seu fazer-se. Por um lado, uma lógica dualista, que alcança esse entendimento pelo estabelecer de uma estrutura única com diferentes categorias autónomas; que pensa o espaço por uma oposição entre dois pólos, alto ou baixo, dentro ou fora, local ou global... - um jogo de categorias exclusivas de A ou B. Por outro lado, uma lógica monista, onde a dualidade se dissolve em unidade, um baile de opostos, ser isto e ser aquilo, ser alto e ser baixo, ser memória e ser agora, ser familiar e estranho. Trata-se de sobrepor categorias, como Borges e Dali nos mostraram. É, no fundo, trabalhar com a ambiguidade como método de projecto.

A simultaneidade de relações de opostos — movimentos de correlatividade

Quando, perante a nova circunstância, construimos o plano intermédio daquilo que entendemos como realidade numa lógica de “A,B,C...” - categorias bem delimitadas e, portanto, completamente estanques entre si - seleccionando um elemento dessa realidade ele irá sempre pertencer a uma única categoria, será de A ou de B. Um exemplo claro na história da arquitectura e do urbanismo deste tipo de lógica, tem a ver com a classificação de campo (A) e cidade (B). São duas categorias com um critério de tal forma definido, que durante muito tempo todo e qualquer território era ou campo (A) ou cidade (B). Hoje percebemos que os critérios que definem o que é o urbano não são assim tão claros. O território é em grande parte resultado da sobreposição e intersecção de elementos que antes pertenciam a A ou a B. A realidade é que hoje, o território é A e B.

Quando falamos de “ou” estamos muito próximos do exercício de Robert Venturi de A “VS” B. Das duas possibilidades escolhe-se uma. “Ou” e “Vs” são

2. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.19



Figura 95

A Medusa Mitológica, Le
Corbusier. Desenho do encontro
do sol e da medusa mitológica, a
luz e a escuridão

semelhantes. E ambos remetem para o mesmo: a opção à esquerda da partícula está em total oposição à que se encontra à sua direita, e vice-versa. E desta forma talvez seja mais apropriado falarmos de A ou não-A, já que em A “ou” B, A e B são sempre inversas.

No oposto deste raciocínio estará a lista de Borges, que se orienta perante a ideia de que uma coisa (A) pode pertencer a várias categorias. E que portanto, uma circunstância ou território pode ser (ou ter elementos de) campo (A) e cidade (B). Nesta relação o importante não é A nem B, mas o “e”, ou seja, o espaço que aproxima A e B. E este é o espaço do projecto dos mestres.

Nesta batalha ente ser isto “e” ser aquilo ou ser isto “ou” ser aquilo, declaramo-nos entusiastas do “e”, daquilo que pode estar em várias categorias ao mesmo tempo. É a arquitectura que explora esse espaço de encontro que nos interessa. Catalogar a realidade numa sucessão de categorias a,b,c,... claramente delimitadas e sem pontos ou campos de contacto torna-se, numa altura em que se caminha para um mundo de total sobreposição, uma tarefa impensável, sem sentido. É necessário, perante o novo, o estranho, dar um passo atrás, evitar a ligação entre espaço e previsibilidade. *É preciso inventar de novo o edifício palpável das convenções*³, recalibrar as categorias que assumimos pelo hábito, criar uma distância. *Que a vida e a morte se abram uma para a outra, se alimentam mutuamente. Que seja cada uma delas uma espécie de dupla da outra. Se animem e, por assim dizer, se justifiquem e signifiquem entre si.*⁴ Que o vazio justifique o cheio e que este seja a razão do vazio; que o alto seja a cúmplice fundamentação do baixo, na procura de um equilíbrio total.

Pensar o espaço do real pressupõe o esforço de afrontá-lo a partir de uma atitude de estranheza, de desassossego ou inquietude permanente, abdicando da ideia de que já sabemos ou já conhecemos, mas antes aceitar que *como qualquer outra ideia, conceito ou realidade também a ideia que temos dele é uma imagem herdada que nos impede de ver.*⁵ A realidade, ou o que pensamos dela, apresenta-se assim como uma espécie de plano intermédio, entre sujeito e objecto; construído através de imagens herdadas, da memória, do senso comum - que constituem um sistema de imagens fundamentais - e nos impedem de ver directamente.

3. Helder, Herberto. *Photomaton & vox*. 6.ª ed. Porto: Porto Editora, 2015. P.36

4. Helder, Herberto. *Os passos em volta*. 1.ª ed. Porto: Porto Editora, 2015. P.137

5. Aparicio, Luz Fernández-Valderrama. *La construcción de la mirada: tres distancias de la modernidad*. Dissertação de Doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999. P.103



Figura 96 (à direita)

Pareja con las cabezas llenas de nubes, Salvador Dalí (1936)

Figura 97 (à esquerda)

Salvador Dalí e Gala com *Pareja con las cabezas llenas de nubes*.
Fotografia de Cecil Beaton

A criação do novo não implica o esforço de eliminação desse plano de cegueira, mas antes uma revisão/actualização constante desse plano intermédio, para que não nos impeça de ver e, pelo contrário, se transforme em matéria que informa o projecto. Rever a construção dessa estrutura mental é redefinir e recriar em cada projecto a definição de cada categoria (sem que isso sugira a “etiquetação” inflexível de que falávamos inicialmente); acarreta a inquietude permanente de assumir que nada sei, ou vejo com exactidão. *A minha visão confiante é a alucinação*⁶, afirmava Herberto Helder.

A experimentação, como essência da descoberta do mundo que nos rodeia, é a única forma de impedir que a existência do sistema de imagens fundamentais negue a reinvenção desse plano intermédio e produza a falsa sensação de presença das coisas, de que não há segredos. Experimentar não implica nenhum pensamento prévio e, por isso, permite descobrir, dar espaço à criação de um mundo imaginário onde surge o projecto.

É com este sistema de imagens fundamentais, onde se vão enxertando novas constelações de outros lucros da experiência, que se enfrentam as hipóteses do mundo. O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas

6. Helder, Herberto. *Photomaton & vox*. 6.ª ed. Porto: Porto Editora, 2015. P.22

*hipóteses reais e converte-as na muito astuta e aparente realidade do imaginário.*⁷

Experimentar implica trair; ser infiel à imagem que temos do outro; *atrever-nos a ver o outro distante, distinto de como nós pensamos ou demos por facto que é; pensá-lo desconhecido e conquistar através dessa distância que sempre devemos pressupor. Construir este abismo será a condição para construir qualquer relação.*⁸ O experimentador é necessariamente um traidor. O arquitecto deve ser herege, deve trair e trair-se a si mesmo, para conseguir criar, trazer novidade.

*Pensar o espaço como fundo onde estão as coisas será a primeira dessas imagens herdadas.*⁹ Aceitar o espaço como fundo onde estão as coisas significa construir a sua leitura a partir da dualidade fundo-figura, espaço-objecto. Resultado da primeira das imagens herdadas, a dualidade surge como ideia primária de resposta às questões sobre o espaço. A arquitectura que nos interessa realiza a exploração do entre que se encontra situado nestas categorias. Liberta-se da taxonomia excessiva; já não procura a separação de categorias ou hierarquias de valores, os tradicionais sistemas de classificação tipológica - trata-se, hoje, de sobrepor.

*O pensar e as suas construções devem abandonar as posições dialécticas, dissolvendo as tradicionais oposições entre sujeito-objecto, interior-exterior, espaço-objecto, forma-função, matéria-espaço,(...).*¹⁰ O que se procura é conseguir uma globalidade que não pode ser unicamente compreendida através do racional nem do intuitivo, da figura ou do fundo, do estar dentro ou do estar fora, ...

*Esta estratégia, ou maneira de trabalhar, encerra como precursora disso que se chamou agora a lógica “borrosa”; frente à lógica binária que se move na dualidade “sim e não”, “A ou não A”, “verdade ou mentira”... as lógicas “borrosas” ou difusas funcionam por gradientes, campos de probabilidade (...) quer dizer, não excluem na sua eleição, nenhum dos pólos da dualidade mas os incluem. É um campo da lógica que trabalha com “sim e não”, “A e não-A”.*¹¹

7. *Ibidem*. P.22

8. Aparicio, Luz Fernández-Valderrama. *La construcción de la mirada: tres distancias de la modernidad*. Dissertação de Doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999. P.92

9. *Ibidem*. P.103

10. *Ibidem*. P.101

11. *Ibidem*. P.227

Um dos pólos da dualidade (A) não exclui o outro (não-A) e, pelo contrário, um não se pode dar sem o outro, num movimento correlativo que cabe ao arquitecto perceber e conceber num processo de construção, por consecutivas camadas sobrepostas, uma composição por gradientes. A comparação dos lugares distintos (A e não-A) denotará sempre a existência de, pelos menos, um espaço de fronteira.

Pensar a construção do “e”: construir transversalidades

Em A “e” não-A, o “e” assume-se como o espaço fundamental dos movimentos do arquitecto, a que Luz Valderrama escolheu chamar de distância. *Queremos que seja a figura que se esconde no espaço intermédio de cada uma das dissoluções: metanálização da dissolução que se esconde nestes binómios, limite dotado de espessura. Limite, fronteira, espessura ou dissolução ao que decidimos chamar distância.*¹² Este “e”, ou socorrendo-nos das palavras de Luz Valderrama, esta distância, não é de A nem de não-A, mas dos dois simultaneamente; é a membrana elástica que os une.

Se imaginar-mos que X e Y, eixos num sistema de coordenadas cartesiano, correspondem a A e não-A, então o ponto de cruzamento dos eixos (a origem), de coordenada (0,0), será o ponto da não-dualidade. O único que permite trabalhar com X e Y simultaneamente. *É na cruz, o ponto de cruzamento, o que é de A e não-A e não é de um ou de outro.*¹³ Procurar conceber, construir este ponto de coordenada (0,0), dotá-lo de espessura é a tarefa de concepção do arquitecto.

O “e” entre A e não-A é, de facto, o espaço do projecto — *“fazer, em projecto é construir distâncias”*, compor o entre, dar-lhe métrica. É descobrir, pelo processo de projecto, o plano transversal, que passa em 0,0 e me garante o equilíbrio pretendido entre os dois eixos, sabendo que a sua espessura tal como a sua linearidade são elásticas — traçar transversalidades é dissolver as dualidades, é trabalhar simultaneamente com os pólos da dualidade sem optar por um ou por outro.

O desenho deste plano, deste limite, não teria sentido se a “muralha” não tivesse portas e não se pudesse ultrapassar. Assim, reforça-se a ideia de espessura do plano transversal ou, se se preferir, que ao espaço de intersecção que ele representa deve

12. *Ibidem*. P.101

13. *Ibidem*. P.140

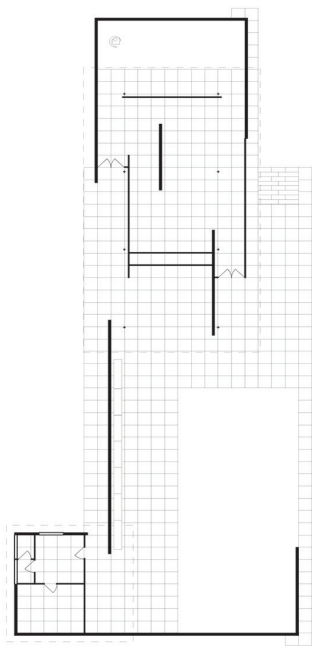
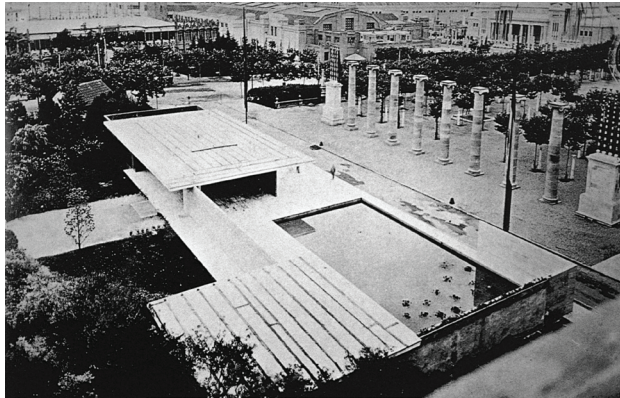


Figura 98
 Pavilhão da Alemanha na
 Exposição Internacional de
 Barcelona, Mies van der Rohe.
 Fotografia do edifício na época
 da exposição, planta e fotografia
 actual do autor

corresponder uma compreensão perpendicular, na qual a intersecção opera por ausência, como elemento poroso ou transparente que permite o intercâmbio. Esta é a beleza elástica da distância, do “e”.

*(...) é manejar o espaço intermédio entre o sujeito e as coisas que está cheio de um e de outro, e assim mesmo construir o espaço, de onde o sujeito (ou vice-versa) que está cheio de proximidades e distâncias, é dissolver assim mesmo os objectos e o espaço, como uma mesma realidade que se dissolve ou se contrai.*¹⁴

Fazer projecto é construir o “e”, é dar forma ao limite, é desenhar o espaço onde duas realidades se encontram - a distância é o preceito da obra de arquitectura; na forma mais económica possível, é estabelecer a linha do horizonte, entre céu e terra. Com apenas uma linha definir proximidades e distâncias entre duas realidades por si infinitas.

Espessura e mutabilidade do limite

O limite em arquitectura sugere-nos duas formas de entendimento e pode, nem sempre, ser metafórico. Pode aludir à transição entre dois materiais, espaços ou ideias bem diferenciados; trata-se da zona de contacto de corpos distintos. Ou então, numa outra forma, talvez a mais arquitectónica, que interpreta o limite sujeito à conformação de um recinto/espaço; nesta segunda os termos limite e recinto aparecem como complementares, de difícil existência um sem o outro.

O limite pode, assim, ser entendido como parte essencial da materialidade arquitectónica. *Atrever-nos-íamos a dizer que a arquitectura se pensa e usa nos espaços mas constrói-se nos limites.*¹⁵ Desta forma, não tem sentido opor espaço a limite, quando ambos os conceitos se pertencem, como ar e terra. A membrana/ limite faz parte do espaço/recinto, da mesma forma que este último não existiria sem a primeira.

A revisão dos limites ao longo da história da arquitectura tem, em geral, produzindo campos mais amplos e complexos. Da tradicional parede/muro resistente passamos à dissolução e duplicação em camadas diversas, sucessões

14. *Ibidem*. P.123

15. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.30



Figura 99
Fotografias do mar na Foz do
Porto, Fernando Távora, anos 40.

de leves planos. Onde está a fachada do pavilhão de Barcelona? Construir a partir da exploração da ambiguidade conceptual e material dos limites lembra-nos os processos de trabalho não só de Mies, mas de arquitectos como Gehry, Venturi ou até Siza.

O plano transversal ou o limite, pela sua elasticidade, não é apenas a fronteira entre dois corpos ou espaços, é também, por si, um espaço/corpo que se situa entre os diferentes pólos e, nutrindo-se da tensão provocada pelas suas diferenças.

A impossibilidade de traçar numa só linha o limite que separa o mar e a terra. O mar, o corpo mar, pela sua contínua respiração, faz com que as ondas desenhem na terra possibilidades múltiplas desse limite, ao que se acrescenta o movimento rítmico de praia-mar e baixa-mar. *Esta ambiguidade dos limites longe de restringir como uma qualidade negativa, eleva e enaltece as formas e os corpos conferindo-lhes a qualidade de “ilimitados” e, como consequência disso, torna-os infinitamente manipuláveis no interior de espaços discretos.*¹⁶

O que sobre a mesa se pretende colocar é precisamente a forma como cada arquitecto constrói o limite, lhe dá espessura; descobre, averigua ou inventa a métrica da distância. Nas palavras de Luz Valderrama, como é capaz de *estabelecer os sabores como medida da distância. Porquê sabores? Porque tem que ser muito mais subtil que uma estrita classificação.*¹⁷

*Uma métrica que não pertence às ciências da objectividade, da exterioridade, nem às ciências do espírito,... mas tanto a umas como a outras. A isto é o que chamamos “sabores” da distância, porque não pode ser uma classificação científica, mas como o sabor, também se pode enumerar.*¹⁸

O sabor, tal como a distância, não se pode definir claramente. Podemos apenas sugerir matrizes, qualidades imprecisas: *não poderemos mais que esboçar, só uns traços que nos situem no mundo que queremos construir.*¹⁹ Colocar estes sabores sobre a mesa, revelar a cartografia eleita, conduzidos por um fio inevitavelmente pessoal e altamente questionável, permitirá construir uma carta, que somando as

16. *Ibidem*, P.33

17. Aparicio, Luz Fernández-Valderrama. *La construcción de la mirada: tres distancias de la modernidad*. Dissertação de Doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999. P.143

18. *Ibidem*. P.127

19. *Ibidem*. P.143

diferentes vozes nos permitirão compor uma voz própria, uma nova realidade de projecto.

Suave manifesto por uma arquitectura do “e”

De um traço nasce a arquitectura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir, sendo bem conduzida, o nível superior de uma obra de arte. Mas essa fase inicial exige por antecipação que o arquitecto se integre nos problemas tão variados do trabalho a executar. A natureza do terreno, o ambiente em que será inserida a construção, o sentido económico que ela representa, a orientação, etc. E somente depois de se inteirar de tudo isso é que ele começa a desenhar, fazendo croquis, na procura da ideia desejada. É nesse momento de imaginação e fantasia que a solução aparece e nela o arquitecto se detém entusiasmado como alguém que encontrou um diamante e o examina com a esperança de ser verdadeiro e, lapidado, transformar-se numa bela pedra preciosa. E os desenhos prosseguem. O arquitecto verifica então se a solução atende internamente ao programa fornecido, se os técnicos do betão armado aceitam o sistema estrutural imaginado, se o dimensionamento corresponde às secções fixadas, se tudo pode funcionar bem.²⁰

Gostamos desta explicação do processo de criação de uma obra arquitectónica por vários motivos. Ficamos com a sensação de que Niemeyer tem consciência da arbitrariedade do primeiro traço que cria a arquitectura, tal como Rafael Moneo alertou. Por outro lado, reforça a ideia de que antes de encontrar a ideia desejada o arquitecto procura construir uma mirada sobre a circunstância onde se irá instalar esse diamante bruto. E ainda, a ideia de que existe um processo que faz com que essa ideia ou diamante se torne pedra preciosa, com base numa validação ou verificação face aos requisitos técnicos, programáticos, etc.

Na liberdade da arbitrariedade procuramos a regra para uma arquitectura positiva. É no confronto com o real que se encontra a razão da invenção do novo. O que esta discussão permite é lançar uma possibilidade de arquitectura que encontra a partir do lugar os vários instrumentos validadores para que se gere a forma. Para isso recorre à relação mirada-ordem enquanto tempos do processo. A mirada é uma leitura interpretativa desse lugar, a construção de um plano virtual

20. Niemeyer, Oscar. *Conversa de arquitecto*. Porto: Campo das Letras, 1997. P.9

daquilo que entendemos como realidade. Percebemos que quando colocamos a questão como sendo de A ou B, opondo A a B, na verdade o que fazemos é dar a escolher entre A ou não-A. A e não-A são duas estratégias em opostos extremos para o mesmo problema/tema. O estudo veio mostrar que, qualquer que fosse o problema, raramente a resposta se encontra em A ou não-A, mas no conjunto elástico de possibilidades que se encontra entre estas. Daí que tenhamos preferido substituir o “ou” pelo “e”. A diferença entre a partícula “ou” ou “e”, quaisquer que sejam os termos que relacione, mostra uma diferença estratégica sobre a construção do pensar em torno da realidade. Na discussão entre o “ou” ou o “e” descobrimos o espaço para a nossa possibilidade estratégica e/ou instrumental para a construção da mirada como qualidade operativa, com poder de transformação.

No desenho do limite entre A e não-A, na distância, encontramos a missão e a elasticidade do projecto. Afirmamos que não existe arquitectura sem limite, que não há infinito sem linha do horizonte. Mas desejamos uma arquitectura de costura, que procura que esse limite seja uma fronteira viva, permeável – trânsito entre fronteiras. Isto significa pensar-se a arquitectura como elemento (re) conciliador da realidade que vai encontrar. Porque a forma gera-se nessa vontade e generosa disponibilidade de dar solução aos vários problemas que a mirada reconheceu. A construção da distancia, do “e” ou de transversalidades é a procura de um fio condutor que reconcilia o que se mirou. A forma não segue a função, a forma é adequação. Poderá a adequação ser critério formal, princípio gerador e validador?

Não deixa de ser ambíguo que este primeiro apartado da armação da dissertação, apresentado como a construção dos apoios para a discussão que se pretende iniciar, apele ao esquecimento daquilo que já se pensa saber. Uma atitude de esvaziamento de hábitos, preceitos e práticas adquiridas. A necessidade de admitir que, na verdade, nada sei de verdade. Da mesma forma que Mies van der Rohe se afastava antes de iniciar cada projecto, para primeiro preparar o instrumento mais importante, ele próprio.

E talvez, em vez dos opostos de Robert Venturi, devêssemos ter iniciado este estudo com um texto de Alberto Pimenta que diz:

*é grande mas também pode ser pequeno
é quente mas também pode ser frio
é alto mas também pode ser baixo
é duro mas também pode ser mole
é rico mas também pode ser pobre
é caro mas também pode ser barato
é porreiro mas também pode ser chato
em todo o caso come bem
e mora longe*

quem é?

Por baixo, escrita de pernas para o ar, a solução: “*é o caraças*”. Talvez seja apropriado começar por aqui: a arquitectura é contraditória como o caraças.



[D] **A Casa no Limite**



Figura 100

Perfil de Buenos Aires iluminado,
Le Corbusier, (1929).

Figura 101 ←

Desenho da casa na Praça de
Liege, Luísa Penha

Casas comuns

*Para mim qualquer tipo de arquitectura, seja qual for a sua função, é uma casa. Só projecto casas, não arquitectura. As casas são sensíveis. Mantêm sempre uma relação interessante com a verdadeira existência, com a vida.*¹

A casa está no limite. A casa é o limite. A casa é o molde que o enformará.

O mundo, na sua versão original ou estado selvagem, não é habitável. *A história do homem é a história da manipulação do meio. Desde a mais pequena célula aos organismos superiores, toda a criatura pede uma capa, uma espécie de invólucro que é separador do mundo. O homem enquanto ser físico e pensante nasce para se (re) vestir de fronteiras. A vida tem fome de fronteiras.*²

Mas, contrariamente ao que possa parecer, não há que lamentar estas fronteiras; porque estas fronteiras naturais não fecham. São vivas, permeáveis. De facto, não há infinito sem linha do horizonte. Por outro lado, as fronteiras que construímos não têm (por norma) essa qualidade. Não temos sabido construir com paredes vivas. E por isso hoje, *a nossa identidade de ser e pensar mora em condomínio fechado.*³ O termo fronteira tem origem bélica, no francês *le front*, a frente de batalha. Fronteira ou limite são espaço essencial nos movimentos do arquitecto que procura uma arquitectura de costura, de realidades ou espaços dissociados. Uma arquitectura de trânsitos entre fronteiras.

Tenha surgido da cabana ou da gruta, a arquitectura aparece da necessidade de criar uma defesa frente às adversidades do meio. E talvez por isso Paulo Mendes da Rocha declare com tanta firmeza que *a arquitectura é a transformação da geografia.*⁴ O habitáculo humano é resultado dessa transformação da natureza.

1. Whang Shu *apud* Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2016. P.7

2. Couto, Mía. *Repensar o pensamento. Fronteiras do Pensamento*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahb9bEoNZaU> (consultado em 3 Junho 2017).

3. Couto, Mía. *Repensar o pensamento. Fronteiras do Pensamento*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahb9bEoNZaU> (consultado em 3 Junho 2017).

4. Rocha, Paulo Mendes da. *Tudo é projecto*. Conversa entre Paulo Mendes da Rocha e Carlos Magno. Casa das Artes, Porto, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/221292901> (consultado em 6 Janeiro 2018).

Tudo é transformado para que a natureza nos consiga abrigar.

O caranguejo, a lapa ou a mira parecem-se com a rocha. A borboleta, a joaninha ou a abelha parecem-se com a flor. O sapo, o gafanhoto ou o louva-a-deus parecem troncos ou ramos. Cada animal estabelece um pacto de identidade com o que o rodeira e chega a alcançar limites mágicos na sua aproximação. O homem parece-se com o quarto .⁵

A casa como hoje a conhecemos é um instrumento complexo de relações que, por um lado, é refúgio e, por outro, diálogo ou reencontro. Acrescenta um certo sentimento de poder/domínio — a segurança de estar dentro, de estar sobre uma plataforma e olhar os outros. A casa é então o limite tangível, elástico ou vivo, que permite o trânsito entre fronteiras, que permite defender-se e simultaneamente pertencer. Nela depositamos esperanças para uma condição de alojamento e simultaneamente de pertença. Por isso podemos afirmar com segurança que a casa é/está (n)o limite. Assim sendo, a casa é a formalização da capa ou do invólucro de Mia Couto. É refúgio porque é a primeira forma de criar um isolamento da envolvente; é presença pela necessidade de pertença; é fronteira viva porque permite que ambos se relacionem. Nem rua nem casa são construções duais: a rua não acaba nas fachadas nem as casas começam na porta.

Nunca a cidade e a casa se respeitam e detêm num limite comum, na composição cuidada dos vazios de uma fachada, antes o contrário, interpretam-se. Casas, vazios, espaços públicos, interiores, monumentos, ruas, sucedem-se como instantes de uma sequência sempre igual e distinta. Casa e cidade são uma única matéria(...) E o desenho desenha, expõe, sonha sem resolvê-lo ainda, como podem viver juntos o homem com a sua própria imagem, com a terra, com o céu, com os demais. Como viver juntos? Apreciem quanto, com a casa, a arquitectura converterá em exclamação esta pergunta.⁶

Como construção da identidade da relação entre eu e os outros *a casa inscrita*

5. Santa-Maria, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2011. P.177

6. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.48

unidade e autonomia — casa comum *na cidade e noutras casas, com os seus limites pequenos, pensa-se e constrói-se como uma paisagem completa.*⁷

E por isso decidimos chamar à nossa casa, comum. Porque procura uma certa banalidade, privilegiando a construção do lugar colectivo, do comum. É a unidade básica da construção desse todo, repetida à exaustão, sempre diferente mas igual. Afasta-se, portanto, da casa-manifesto, a uma declaração de intenções expressa formalmente, um posicionamento sem ambiguidades, o que faz com que em casa e cidade, ambos os conceitos mantenham a sua unidade e autonomia.

A casa ou o limite descobre-se nesta encruzilhada entre o comum e o privado. E mais que seguir função ou ambicionar ser símbolo, a casa é a síntese da procura por um sentido de oportunidade para inaugurar uma nova harmonia numa circunstância. O arquitecto procura o gesto certo para aquele território. Por vezes isso significa uma arquitectura de unidade, outras, uma intervenção de ruptura.

intimidade|privacidade E no direito à intimidade importam-nos o seu comprometimento com os meios físicos da arquitectura: a sua conquista e preservação. E nesta linha de pensamento duas características fundamentais: opacidade e isolamento.

Desde logo é importante distinguir privacidade de intimidade — *a intimidade cria-se, a privacidade preserva-se.*⁸ A questão da privacidade está directamente relacionada, compete, ao espaço físico e relaciona-se com o privado, com o domínio sobre um lugar próprio — espaços de posse. Em relação à intimidade, e por mais que a relação pareça evidente, esta não implica isolamento: *Sejima entende que a intimidade de cada um não supõe isolamento, mas que está em função da intimidade dos demais, e tem a novidade de adjudica-la a uma topologia aberta e móbil.*⁹

No mesmo sentido, Carlos Martí Arís lembra que a intimidade também se produz em espaços públicos e portanto, podemos argumentar que a intimidade

7. *Ibidem.* P.35

8. Espuelas, Fernando. *Madre materia*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009. P.132

9. *Ibidem.* P.133

não implica isolamento mas supõe um espaço de relação privilegiado.

*Interessa-me trabalhar com a privacidade de outra maneira, não somente pensar em espaços isolados. Se a cada espaço se concede o seu próprio carácter e proporção, independente dos que o rodeiam, adquire em si mesmo propriedades que podem gerar intimidade.*¹⁰

*Quantas vezes se pressente que um lugar da rua está a ser presidido por um quarto. A rua não é tanto um quarto, como ouvimos dizer Louis Kahn, mas o véu do quarto. Quartos conhecidos e desconhecidos estão a moldar a rua.*¹¹

rua|quarto

A linha, na sua espessura de síntese, é o resultado de pensar as necessidades da arquitectura do abrigo e a pele que a irá cobrir e fazer representar na cidade. Esconde o tesouro, cria o plano de mistério ou nevoeiro sobre o que encerra ou oculta no interior. A relação privacidade-comunidade condiciona a inter-relação entre os espaços domésticos, em contínua oscilação entre um uso compartilhado ou um uso isolado. O mediador é o elemento arquitectónico.

A colocação da casa na parcela é um tema transversal a todos os mestres. É conhecida a evolução de pensamento que acompanha a obra de Álvaro Siza em relação a esta preocupação. As suas casas iniciais, como por exemplo a casa Alves Santos ou Alves Costa parecem querer refugiar-se no interior da parcela, criar um afastamento da envolvente. A sucessão de obras mostra um progressivo aproximar da rua. Mas interessam-nos, sobre este tema, as três casas pátio de Mies van der Rohe. Neste caso, o limite da parcela e o limite da própria casa coincidem no mesmo elemento. Este muro condensa todas as necessidades e qualidades da casa enquanto que limita a parcela. O limite é aqui o invólucro para um espaço privado ao qual se acrescenta apenas uma cobertura, que definirá os espaços interiores e exteriores da casa. A única interrupção deste limite acontece no momento da entrada em casa uma das três casas. Veríamos esta estratégia replicada em algumas das obras de Eduardo Souto Moura, nomeadamente na Casa em Valongo.

casal|parcela

10. *Ibidem.* P.134

11. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.119

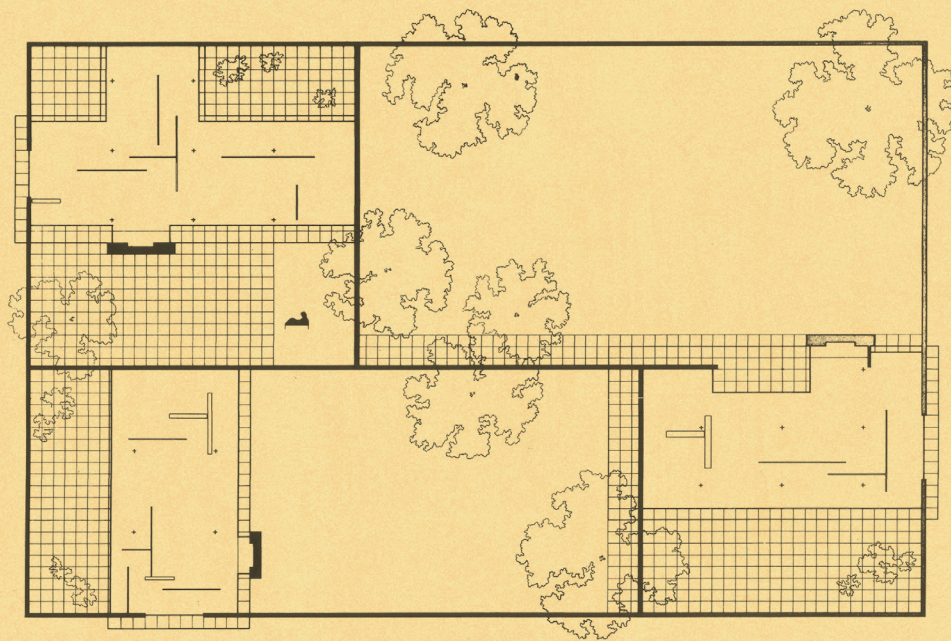


Figura 102

Projecto para três casas pátio,
Mies van der Rohe (1938)

A casa é o abrigo.

A coisa principal da casa é o telhado e depois a chaminé.

Dentro somos independentes ou quase. Estamos protegidos da cidade e do mundo inteiro. Os que podem usam tranquilamente a internet.

A casa tem janelas: é preciso respirar, mesmo quando o ar está poluído. É bom ir à janela. Vê-se a rua, a vizinha sai e fecha à porta, há gente a passar e as motos e animais e automóveis, comboios, autocarros e aviões, do ar chega o ruído dum avião, passa uma gaivota. Não estamos sozinhos, felizmente não estamos sozinhos, bate à porta o carteiro, chega o jornal.

O sol entra pela janela e pinta a parede em frente, a chuva martela os vidros, zumba o vento. Sabemos que a rua vai por aí fora, ramifica-se e sai da cidade, liga a Norte a Sul a Leste a Oeste e a todos os espaços intermédios, tece uma manta sem princípio nem fim porque se torce sobre si própria, mesmo ao cruzar o mar (com grande dispêndio e dificuldade).

A Aventura apetece.

A coisa principal da casa é a porta, mais do que a janela porque não tem peitoril: só um degrau de poucos centímetros para o mundo ou para fugir ao mundo (sempre se pode fechar a porta ou não a abrir ou escancarar as folhas da porta).

O esgoto da minha casa percorre o mundo inteiro e transforma-se juntamente com o dos outros.

A casa é o eu de cada um. Contudo no espaço e no tempo as casas são quase todas praticamente iguais (...)

A casa é parte de quadrícula imensa, rota aqui e ali, emendada por muralhas por rios por fronteiras imaginárias, por longas protuberâncias, por pontes e por túneis e por nós imateriais.

A casa é eu e nós, conforme se queira. Distinguimos uma de outra, com dificuldade, por números e por pormenores irrelevantes, por estarem em ruínas e escuras ou limpas e polidas como um vidro.

Sou dono de uma casa, sou dono do mundo, ou inquilino dos dois, o que é rigorosamente o mesmo e nada. (...)

RECORTE V

Siza, Álvaro. *A casa*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P. 349

Limite(s) - O Tangível

linha|limite

Os músicos pensam em notas, os pintores em cores, os que escrevem em argumentos. Os arquitectos pensam quase inevitavelmente em linhas. A linha é uma cicatriz, uma cisão. Mais do que cortar o papel, a linha corta o mundo. Quando sobre uma folha de papel o arquitecto traça uma linha, cria uma barreira, um limite. Essa linha para além de medida criou, onde tudo era antes homogéneo, duas realidades, criou dois fragmentos. Um horizonte, para cima dessa linha existe uma coisa, para baixo outra. Quando as crianças querem jogar futebol na praia desenham duas linhas, duas balizas. Transformam o mundo no seu próprio mundo desenhando linhas. Criaram os limites que lhes permitirão jogar. As linhas cortam e ampliam o nosso mundo. As linhas dos cadernos dos arquitectos vão cortando, limitando o nosso campo de pensamento segundo o que queremos imaginar. A abcissa de Decartes, que nada mais é que um corte, uma separação, permite-lhe pensar o mundo a três dimensões. Nesses eixos perpendiculares correm espaço e tempo. As linhas medem espaço e tempo. As cidades romanas, em retícula, eram traçadas com linhas recorrendo a um boi e um arado. A cidade delineava-se com linhas no solo, com cardos e decomanos — quadriculas na terra. O espaço interior a estas linhas é o mundo dos homens. É o mundo da razão, da geometria, onde a terra (geo) está medida (metria). O mesmo aconteceu nas cidades de colonização, onde as linhas, o traçado, partia de um centro onde se juntavam os edifícios importantes. A muralha das cidades era a linha que as protegia e separava do que estava fora, extramuros.

Se pensarmos numa linha como barreira compacta, opaca, esta impede que se perceba o que está do outro lado, impede que a mirada ou o corpo transitem entre lados. Este é o primeiro gesto do processo da definição do espaço.

Contudo, podemos também pensar na linha como a representação mais económica do encontro de duas realidades ou elementos diferentes. Podemos imaginar que a linha do horizonte, entre a terra e o céu, como exemplo de como a linha é o modo mais económico de desenhar esse limite e/ou separação entre céu e terra. E a importância dessa linha é tal que não existiria infinito sem linha do horizonte – podemos afirmar que a linha criou medida. A linha separa, define ou delimita duas coisas, corpos ou realidades diferentes. E por isso pertence a

ambos sem pertencer, na verdade, a nenhum. É simultaneamente princípio e fim. Gere, separa ou patrocina os trânsitos entre essas coisas diferentes. Gonçalo Byrne tem por hábito citar esta definição do arquitecto suíço Luigi Snozzi: *A arquitectura é o vazio, a tua tarefa é defini-lo*¹². Talvez possamos assumir que, se a arquitectura se pensa nos espaços mas se constrói nos limites, construir/definir espaço pelos limites é a tarefa do arquitecto. E os limites são, em arquitectura, linhas. Barreiras ao trânsito infinito e eterno dos elementos universais. O arquitecto compõe o espaço com linhas.

*A ideia de limite em arquitectura gera, assim, duas formas de entendimento: aquela mais genérica, que alude à transição entre dois materiais, espaços ou ideias bem diferenciadas – a zona de contacto entre corpos distintos; e uma outra, mais arquitectónica, que interpreta o limite sujeito à conformação de um invólucro ou continente para determinado conteúdo. Isto significa que o limite em arquitectura não é sempre metafórico, no encontro de duas realidades diferentes, mas, pelo contrário, constitui parte essencial da materialidade dessa arquitectura.*¹³

Para criar esse invólucro ou véu ao espaço habitável, uma linha não é (quase nunca) suficiente. Para fazer uma casa ergo quatro paredes e sobre elas coloco uma cobertura. A construção do espaço implica sempre corpos dentro de corpos, capas, espessuras e limites. Nos desenhos rápidos dos arquitectos as linhas multiplicam-se e associam-se, confrontam-se e intersectam-se, até que se encerre o contentor e se defina um espaço encerrado, habitável. Mais do que um encontro entre estar de um lado ou do outro da barreira, aparece o estar dentro e o estar fora. As linhas reúnem-se para criar espaço. Mas é importante não esquecer que, para além desse multiplicar e intersectar de linhas, cada linha desse desenho instantâneo tem qualidades próprias e é na verdade várias linhas e espaço(s) — tem espessura.

linhas|espessura

A linha arquitectónica tem sempre espessura, quer seja feita com um lápis

12. Byrne, Gonçalo. *Gonçalo Byrne: a intimidade dos espaços*. Editado por Maria Milano e Roberto Cremascoli. A casa de quem faz as casas, n.º10. Matosinhos, Portugal: Cardume Editores, 2016. P.24

13. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.30

bem afiado ou um marcador largo, porque se refere a matéria, a um elemento de construção. O gesto rápido sobre a folha de papel é repleto de matéria, de realidade e, por isso, a linha nunca é só linha – são linhas que separam, delimitam, contêm ou restringem massas.

(...) a espessura: referimo-nos àquela qualidade que permite a transição da geometria à realidade – a tradução do ponto e a linha no suporte e o muro.¹⁴

Se nos intrometermos nas linhas dos arquitectos, não iremos encontrar uma sequência de pontos mas mais espaço, mais matéria e mais linhas. Porque o limite, o muro, condensam em si vários materiais e como tal várias linhas. Limites de corpos dentro de corpos. Uma parede simples de alvenaria rebocada em ambas as faces, de separação entre dois quartos, tem já várias espessuras.

A parede da fachada será necessariamente mais complexa. As linhas multiplicam-se conforme as necessidades. Como camadas de papéis de parede que se sobrepõem à massa estrutural.

Um coloca-se pelo exterior e envolve a massa necessária à construção. Dá conta daquilo que se pretende que a casa mostre. Como a pele de uma maçã. O outro papel aplica-se pelo interior e envolve-nos a nós. Suaviza o rigor áspero do inerte estrutural. Cria o conforto para ler, para comer ou dormir. Entre os diferentes papéis de parede, telas, isolamentos, caixas-de-ar, pinturas hidrófugas, porque as nossas necessidades de conforto são cada vez mais exigentes.

Entre dois corpos sempre se instalaram elementos menores de iguais características, de maneira, que entre eles, e à medida que aumentamos a nossa proximidade e receptividade, se abrirá um espaço para a existência de outros, e outros virão a ocupar o vazio inter-corporal dos anteriores.

(...) multiplicar os elementos, as substâncias e, inclusivamente os corpos: dos iniciais passaremos a quatro; a 16; a 256; a 65 mil 536; ... e entre eles se produzirão novos limites divergentes.¹⁵

14. *Ibidem.* P.58

15. *Ibidem.* P.32

Um jogo de caixas dentro de caixas, limites e espaços, espaços dentro de espaços separados por limites que também têm/são espaço.

*Esta ambiguidade dos limites longe de restringir como uma qualidade negativa, eleva e enaltece as formas e os corpos conferindo-lhes a qualidade de “ilimitados” e, como consequência disso, torna-os infinitamente manipuláveis no interior de espaços discretos.*¹⁶

O desenho de Álvaro Siza remete sempre para a essencialidade dos limites e portanto, dos encontros. A linearidade do seu traço ocupa-se do pensar/representar os (des)encontros entre elementos diferentes. No desenho insistentemente repetido das suas mãos desenhando, reitera-se este argumento de espessura ou profundidade do nosso pensamento. Argumento que não é alheio nem ao seu pensamento arquitectónico nem às suas obras. Este ensinamento, este contínuo mirar de onde já se mirou, oferece-nos uma viagem excitante na descoberta da sua compreensão da envolvente.

*Cada espaço terá a sua própria epiderme para cada substância, para cada corpo, a existência de uma tensão superficial que impeça em última instância a interpenetração. Introduzimo-nos num mundo de profundidades e de capas, de corpos uns ao lado de outros, de espaços uns dentro de outros, e de pessoas que transitam entre estes espaços. Procurar a tensão, viver eternamente estacionado na estreita franja de dois comboios que se cruzam.*¹⁷

*A espessura das fronteiras adverte-se como um gradiente que, longe de determinar planos, linhas ou pontos concretos de inflecção, determina novos espaços. A cave, o telhado, o saguão, o pátio, o curral, etc., pertencem a formas arquitectónicas com as que os nossos edifícios entram em contacto entre si e com o conceito de cidade.*¹⁸

espessura|espaço

A certa altura começamos a pensar nesta proposta de Trillo Leyva: que a espessura do limite seja tal, que se torne ela própria espaço. Podem assim

16. *Ibidem.* P.33

17. *Ibidem.* P.38

18. *Ibidem.* P.38

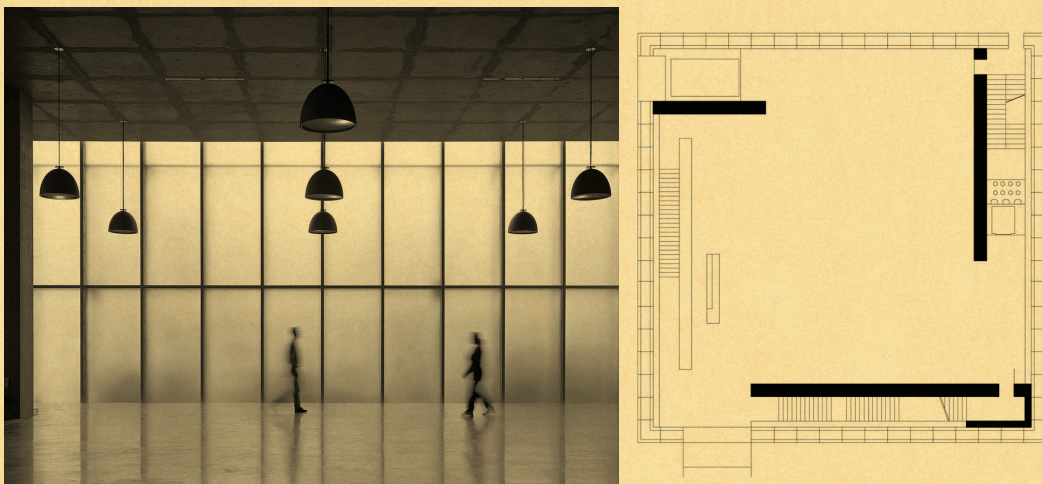


Figura 103

Vista e planta do museu Kunsthhaus
Bregenz, Peter Zumthor (1997)

aparecer sempre, entre corpos ou realidades, novos espaços: *Existem também espaços sem nome, condutas de ventilação, tuneis e fissuras, horizontais e verticais, lugares que precisamos colonizar, tornar habitáveis (...).*¹⁹

*O muro grosso e o muro fino. Conhecem estes edifícios? Estou fascinado por estes edifícios. Tento sempre conseguir que a forma interior, ou seja, o espaço interno vazio, não seja igual à forma exterior. Não podem pegar numa planta e pôr lá dentro linhas, como se ali estivessem todas as paredes, marcar doze centímetros e com esta repartição constituir o exterior e o interior. Devem existir massas escondidas no interior que não se vêem por fora.*²⁰

Pensamos, naturalmente, nos edifícios de Peter Zumthor, na capela Brother Klaus Field, no museu Kunsthhaus Bregenz, mas penso também nas diferenças entre as linhas da cobertura e do tecto da Maison Carré e da Casa-de-chá da Boa Nova.

19. *Ibidem*. P.38

20. Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. P.53

O mar na sua contínua respiração levanta dificuldades (inclusivamente jurídicas) para a definição última dos territórios; ao contínuo desenhar e apanhar das ondas acrescenta-se o movimento rítmico praia-mar e baixa-mar e estacional. A vida, e portanto a forma, é rica nesta estreita fronteira.

(d)a indeterminação
de cada corpo

*O limite não é só a fronteira entre dois corpos, espaços ou substâncias, é, também, por sua vez, um espaço/corpo ou distância que se situa entre diferentes e nutre-se da tensão provocada pelas diferenças dos outros.*²¹

edifício|limite

Gostamos de pensar que alguns edifícios são linhas, de tal forma dilatadas que a matéria que as liga não é massa mas antes espaço. O edifício toma como suas as qualidades da linha. Torna-se espaço limite, fronteira entre realidades. De tal modo se amplia a espessura da linha, que todo o edifício é um gesto de transição entre duas realidades e, portanto, elemento (re)conciliador. Já em Leça, Siza trabalhou a ideia de limite. As piscinas procuram ancorar-se no extenso muro que separa a marginal do areal, no limite. E naquele momento episódico, o muro contínuo da marginal, ganha uma espessura diferente. A relação entre a linha da marginal, a linha (indeterminada) entre areia e mar e a linha entre mar e céu, ganhou uma outra, mediadora. O trabalho dos percursos em ziguezague produzem a falsa sensação de profundidade e isso permitiu resolver o acesso. De forma semelhante, em Santiago de Compostela, o acesso é feito sobre uma linha paralela ao limite existente.

Mas no caso do projecto do museu para dois Picasso em Madrid, o edifício é uma linha transversal à fronteira entre natureza e cidade consolidada. O edifício redefine o limite num ponto determinado pelo arquitecto, invade o limite. Com o pretexto de distinguir duas obras, uma sobre a vida e outra sobre a morte, o edifício alinhando-se com uma rua, inicia-se com um ponto, um átrio, que se desdobra em duas linhas ou galerias. A meio uma ligação que permite repensar a escolha inicial.

21. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.30

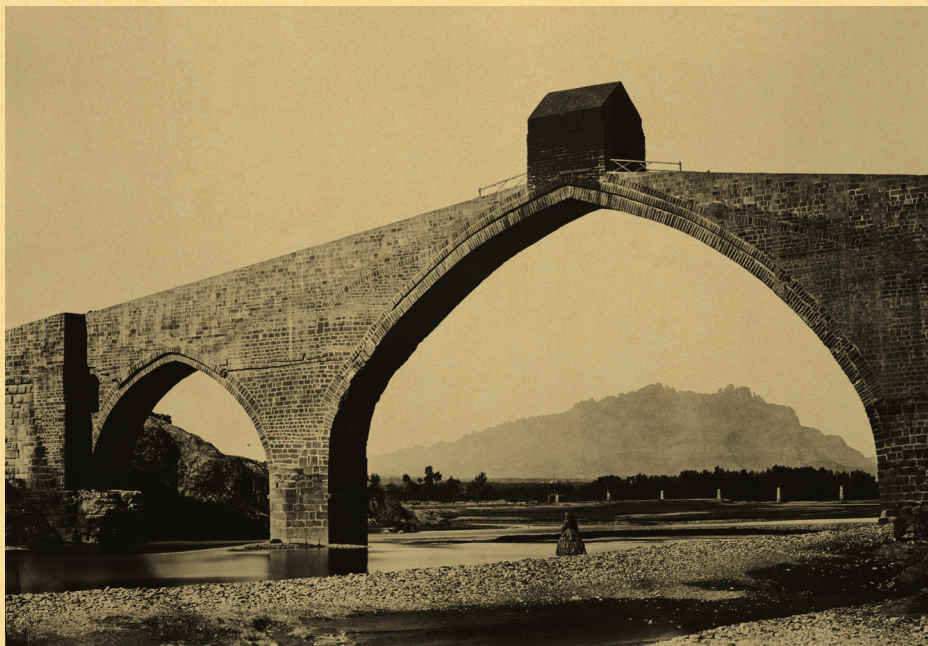


Figura 104

Puente del Diablo en Martorell,
Charles Clifford (1860)

Figura 105

Implantação do Museu para dois
Picasso em Madrid, Álvaro Siza

Matéria *entre* nós – matéria *sobre* nós – matéria *sob* nós

Seria limitador pensar o limite num desenho em planta. Isto porque os limites arquitectónicos não são exclusivamente os planos ou muros que se colocam verticalmente entre nós e os outros. Sobre e sob nós colocamos também limites e, portanto, matéria. É possível que o corte seja o melhor instrumento para perceber estas relações. O corte mostra alturas, percursos, miradas e luz. Aventuramos lançar algumas possibilidades/considerações desses elementos enquanto limites.

(Chão)

O chão é duro e áspero. O mundo parece querer desligar-se dele. Raramente anda-mos descalços. Optamos por ter sempre um mediador que, na relação entre pé e chão, nos garanta a impenetrabilidade que o conforto e a fragilidade dos nossos pés exigem. O carácter anónimo e abstracto desse par de meias, chinelos ou sapatos, cria uma distância para a especificidade material do que pisamos: retira sensibilidade. Embora, por definição, o chão seja a superfície que pisamos, certamente abdicamos de pôr o pé na terra.

O chão é duro e áspero. A arquitectura é, em parte, uma fuga ao chão. Ora duplicamos, imediatamente por cima, essa plataforma horizontal, ora erguemos sobre estacas, colunas ou *pilotis*, esse novo chão, para que a vida possa dispor de um sentido de conforto e de controlo (tal como os nossos pés). O novo chão é pavimento.

Os templos nunca eram colocados directamente sobre o solo; as colunas têm (normalmente) bases e as pilastras pedestais. E o que se coloca sobre vê garantida a sua impermeabilidade.

*Tudo é exagerado – tem outro nome, outra medida, outro peso, outra autenticidade – sobre uma plataforma. (...) em Barcelona é ver como a plataforma do Pavilhão Alemão o faz entrar de imediato numa cidade distinta.*²²

O chão burguês em soalho de madeira contrastava com as paredes brancas

22. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.70

rebocadas. O chão de hoje é virtual e abstracto — é (nova) topografia. Dificilmente contrasta com o que quer que seja, porque faz parte de uma procura pela continuidade absoluta. O novo chão é a própria arquitectura. Esta é a tendência.

(Tecto/cobertura)

Há quem tenha e quem não tenha (por mais perverso que isso seja). É o elemento simbólico do abrigo por natureza. Quando nos queremos proteger colocamos a mão sobre a cabeça, escondemo-nos por baixo de alguma coisa. Os animais escondem-se por baixo das pedras. Nós construímos, com a pedra, o nosso abrigo.

Apesar de o solo ser mais velho e o mais antigo elemento arquitectónico, o tecto é mais jovem, é mais forte e é mais ágil. É ele que manda no fundo. Vê-se nesta planta, e quase em todas as predilectas, o que esse tecto, que os pintores nunca quiseram representar nos seus quadros, decidiu que tenha lugar em baixo. Vê-se como o solo disse finalmente o que o tecto quer que diga²³

O desenho da arquitectura é o desenho do tecto. É o desenho da nova ordem a impor/implantar sobre o chão. As nossas acções sobre o chão (...) respondem às directrizes de um tecto que prevalece no alto. O tecto dita as suas ordens. Não há réplica possível: o solo é um eco do tecto. Para quê representar o que já está representado.²⁴ O chão é o elemento mais antigo, porque, no fundo, sempre lá esteve. O tecto é a novidade. No fundo, o que a planta representa não é o novo chão, como habitualmente os arquitectos desenhavam, mas sempre o novo tecto.

Dentro da casa, o tecto faz-se substituir ao firmamento, e sente que lhe corresponde, para além de acolher, a tarefa de iluminar. A luz circula sempre junto ao tecto. A luz, dentro da casa é sempre alta, por muito baixa que seja a casa. É ao tecto que prendemos os candeeiros, pontos de luz que transformam a noite em dia. Estrelas artificiais. Fora da casa, a cobertura responde às necessidades de defesa às agressividades do sol e da chuva: impermeabiliza.

23. Santa-Maria, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2011. P.23

24. *Ibidem*. P.107

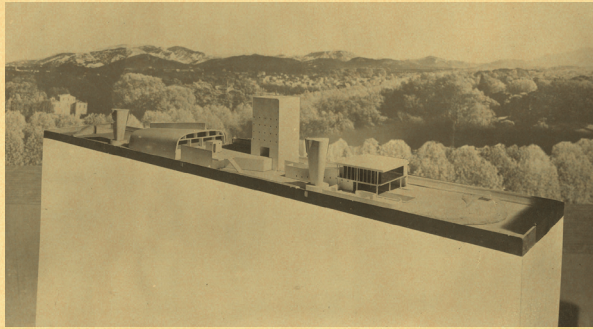


Figura 106
Cobertura da Unidade de
Marselha, Le Corbusier

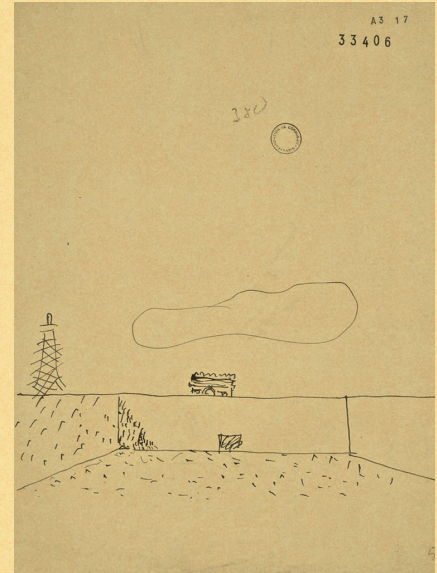


Figura 107
Terraço do apartamento Beistegui
(Paris), Le Corbusier (1929-31)

Mas acreditamos que há uma cobertura mais profunda, tão espessa como o solo, como a terra. É simultaneamente céu e espaço. E há um valor secreto no jogo que este exerce sobre a terra, uma conspiração de silêncio, um valor secreto. Construir implica infringir esse pacto, interferir (ainda que momentaneamente) no equilíbrio desse jogo e por isso sempre dei por mim a pensar que a actividade construtora do homem é um acto de levantar (d) o chão, dar um novo tecto, a um fragmento capturado dessa cobertura profunda que é céu e espaço.

Quando a cobertura perder a inclinação passou a ser mais um dos espaços da casa. Privilegiado, porque privatiza um espaço exterior. E tanto pode ter o conforto de quem mira de alto o que acontece “lá fora”, como pode ser íntimo, cercado por uma alta platibanda que quase se torna parede, ser mais um dos compartimentos da casa mas tendo o céu como tecto. Um pátio de Barragan sobre a casa.

Veja-se a unidade de marselha, a Ville Saboye, o terraço do apartamento Beistegui de Paris, etc. A origem da palavra terraço (antes do francês terrasse), é o latim terracea, feminino de terraceus. O terraço é, de facto, a última plataforma entre o céu e a terra, mediador dessa conversa que aproxima a terra ao céu.

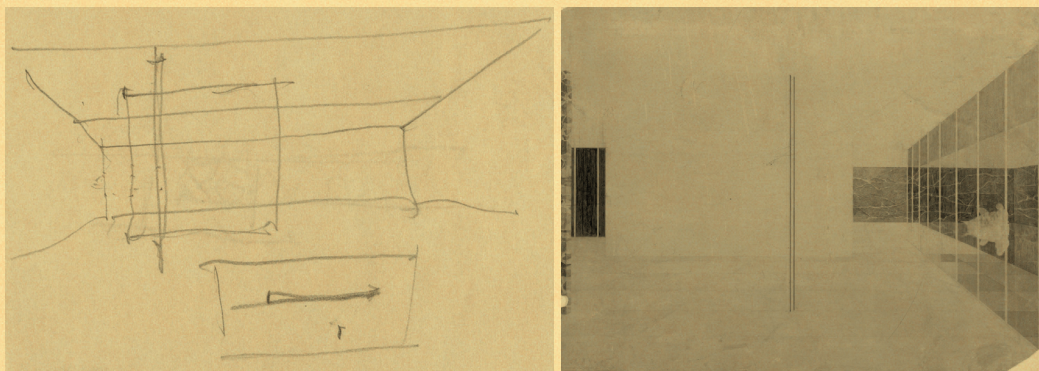


Figura 108

Estudo e perspectiva do pilar do Pavilhão da Alemanha na Feira Internacional de Barcelona, Mies van der Rohe (1928)

(Pilar)

Ao pilar confia-se que será capaz de manter afastados chão e tecto. Se chão e tecto se juntarem anula-se o espaço. Confiamos ao pilar essa importante tarefa – sustentar, ser apoio.

E nesta difícil empreitada de preservar a distância entre as plataformas horizontais, o pilar é paradoxalmente o elemento separador e o responsável pela conexão/relação entre chão e tecto. No empilhamento de lajes/superfícies horizontais, na múltipla progressão chão-tecto-chão-tecto, até à cobertura, o pilar é contínuo, pontual e vertical. É um ponto que se solta do muro portante tradicional, resultado da separação moderna dos sistemas. É portanto o elemento formal reflexo de uma nova maneira de construir, libertando a fachada.

No progressivo esforço de depuração e despojamento, a arquitectura, em progresso moderno, abdica do capitel, que é agora ábaco ou o próprio tecto, e abdica também da base que é agora remate, rodapé ou a própria laje ou pavimento. Esta abstracção retira ao pilar o valor iconográfico da coluna e celebra-o como elemento essencial da parecia espacial-estrutural da obra.

“Na Villa Saboye a necessidade de sustentação do tecto converte-se num acontecimento que se celebra espaço por espaço. Existe uma relação entre os lugares como moradas e os lugares como algo sob a cobertura que encontrar o seu sinal mais contundente no pilar. A trama estrutural, nas suas presumíveis imperfeições, revela este acordo entre a ordem da habitação e a da estrutura. O pilar será sempre um ser valioso pelo que salva, pelo lugar ou luz que traz. Nas catedrais góticas entende-se bem o seu compromisso, mediante as nervuras e a sua continuidade nos arcos ou nas abobadas de cruzeiro, com o tecto da nave. Cada pilar é único. Esta singularidade, esta consideração de cada pilar como um dom, também está presente na Villa Saboye. O afecto pelo pilar é em ultima instância proximidade com o tecto, revelação da casa como cobertura ou véu. Algo completamente esquecido na antítese da casa: o piso”.²⁵

Se imaginarmos que as colunas da Mesquita de Córdoba eram pilares, estaríamos próximos da ideia de malha estrutural, como na Villa em Carthage, de Le Corbusier. A ideia de distribuir homogeneamente uma “floresta” de pilares, elementos estruturais igualmente distribuídos numa retícula. O sistema portante mante-se relativamente independente ao espacial, que se acomoda à rígida distribuição dos pilares.

Se repararmos em algumas plantas do Pavilhão Alemão em Barcelona falta um pilar: o segundo começando por baixo e da esquerda. *O pilar se construirá finalmente, mas porque é que Mies resistia a desenhá-lo? No pavilhão Alemão este pilar é o único que aparece rodeado de ar. É o único pilar que está só. Todos os demais encontram conforto/segurança noutro elemento arquitectónico do qual extraem um certo proveito metonímico.*²⁶ Os sistemas portante e espacial são um só, nenhum se submete ao outro, mas ambos se flexibilizam e compatibilizam.

*Existe uma relação entre os lugares como morada e os lugares como algo sob cobertura que encontra o seu sinal mais contundente no pilar. A trama estrutural, nas suas alegadas imperfeições, revela este acordo entre a ordem da habitação/compartmento e da estrutura.*²⁷

25. Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.67

26. *Ibidem*. P.85

27. *Ibidem*. P.67

A modernidade e a dissolução do limite (breve incursão)

*A modernidade fundou-se, entre outras coisas, na possibilidade de separar os diferentes sistemas que integram o feito arquitectónico. Le Corbusier entendeu este feito provavelmente com maior clareza que ninguém e fixou-o de maneira normativa nos seus cinco pontos de uma nova arquitectura. Mas ao fazê-lo teve em conta o que ele entendia que eram as consequências mais importantes de dita dissociação, de maneira a que os seus cinco pontos actuavam a modo de “mandamentos” que garantiam a realização de uns objectivos, mas não explicitavam a amplitude das possibilidades que dita separação iria permitir à arquitectura. (...) Uma das consequências da desintegração da unidade dos sistemas portante, compositivo, volumétrico-formal e espacial foi a possibilidade de modificar a relação entre interior e exterior dos edifícios. Na modernidade, o limite do espaço perde a sua condição de fronteira para ganhar a de horizonte e dessa maneira transmuta-se tanto a percepção do espaço arquitectónico com as regras de definição do seu limite. A partir desse momento esta aspiração passou a converter-se, consciente ou inconscientemente, num tema recorrente para a arquitectura moderna até à actualidade.*²⁸

o limite como
síntese| o
limite livre

A palavra livre, que Le Corbusier utilizou em fachada-livre ou planta-livre, reforça a ideia de independência entre os sistemas. Como Eduardo Souto Moura escreveu, por altura da Bienal de Veneza de 2012, *material, sistema construtivo e linguagem, é a trilogia que tem sido usada para explicar os estilos da História da Arquitectura. Com a estrutura Domino (1914) as fachadas e as aberturas deixam de ser um compromisso, uma dependência e passam a ser uma “vontade” do autor. (...) É este o grande salto do Movimento Moderno, e como consequência do Pós-Modernismo.*²⁹ Passamos do muro como síntese necessária de todos os sistemas portante, compositivo, volumétrico-formal e espacial, que compunham a casa, como espessura, para uma dissolução do limite pela separação dos vários sistemas. Se até à algum tempo o muro de pedra tanto sustentava como satisfazia todas estas necessidades, a modernidade veio alterar esta realidade. Do muro

28. Maza, Ricardo Merí de la. *La casa en el límite*. In Moura, Eduardo Souto de, Graça Correia e Ricardo Merí. *Eduardo Souto de Moura: arquitectura 2005- 2016: habitar*. TC cuadernos, Série dédalo, n.º 124/125. Valência: General de Ediciones de Arquitectura, Junho 2016.

29. Moura, Eduardo Souto de. Memória descritiva do projecto Windows para a Bienal de Veneza de 2012, 22 de Maio de 2012. Texto cedido pelo gabinete.

monolítico passamos à sua dissolução e multiplicação em capas heterogéneas e complexas. A separação e independência dos sistemas, para além de introduzir a relação interior-exterior como tema da arquitectura, favorece o surgimento de novos espaços, ainda sem nome, entre os sistemas. Lugares fronteiriços e indefinidos funcionalmente.

A modernidade tende à dissolução do limite no espaço. Ainda assim, a ideia de *promenade* em Le Corbusier, trabalha a espessura nessa dissolução. Apesar de por fora a villa Savoye ser um manifesto dos 5 pontos, no interior solta-se pela ideia de *promenade*, um conjunto de artificios, de itinerários, de espaços fronteiriços.

*De uma arquitectura tradicionalmente centrífuga; quer dizer, concebida desde os recintos interiores ou inclusive das formas centrais, como ocorria com as casas de Frank Lloyd Wright, passou-se a uma arquitectura centrípeta, mais apoiada na ambiguidade conceptual e material dos limites. Chegando –se a constituir numa forma de proceder perante o desenvolvimento de um projecto, uma atitude que enlaça personagens tão distantes e significativas como Mies, Terragni, Venturi, Siza, Navarro B., Gehry, Koolhaas.*³⁰

O movimento moderno gerou uma contínua reflexão sobre a pele, sobre o limite e a sua forma, inclusivamente na ideia que construiu sobre cidade. Se as cidades medievais eram contidas pelas muralhas, a cidade moderna preocupa-se em desenvolver o conceito de periferia, o lugar onde se produz o encontro entre conceitos urbanos interiores e as novidades exteriores. Ao contrário do centro que é origem e medida de todo o espaço canónico, nos espaços perimetrais encontramos tensão e conflito. O Moderno revelou o gosto pelo perimetral, pelo que se encontra no limite.

A modernidade trás consigo o desejo/princípio de tornar tudo mais leve, mais ligeiro. É significativa a diferença de matéria utilizada para desenhar o espaço. E essa perda de massa está directamente relacionada com a capacidade técnica, com a eficácia das novas técnicas. O denso, o duro, o pesado são rígidos e ineficazes. Fernando Espuelas compara a vertiginosa diferença entre os 882 kg

espessura e
modernidade
— leveza

30. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.38

de matéria por metro cúbico de espaço no panteão, aos 71 kg de massa por igual metro cúbico na casa Farnsworth de Mies van der Rohe. A revolução industrial, os novos materiais, o vidro e aço, a standardização de elementos de alta prestação, a transparência associam-se a uma mudança transversal no espírito da sociedade. A arquitectura vai adaptar e incorporar da arte todos estes novos paradigmas pela mão do Movimento Moderno, por uma arquitectura que devia fazer-se mais abstracta. E para essa desmaterialização da realidade física o moderno procura eliminar o ornamento e evitar a manifestação expressiva dos materiais. A consonância entre a vontade de aligeiramento da construção e a intensão de reduzir ao mínimo os acontecimentos da arquitectura para conseguir alcançar a abstracção plástica e a leveza. Nas conferências que escreveu para Harvard, Italo Calvino selecciona seis adjectivos para construir seis memorandos para o que ele entendia que seriam as directivas do próximo milénio. E é curioso que o primeiro seja precisamente a leveza.

*Este processo de aligeiramento não é somente de ordem físico mas também inclui a vontade de reduzir drasticamente os acontecimentos da arquitectura, inclusivamente quando estes têm, como no caso de Koolhaas, um sentido subvertido ou desarticulado ou inclusivamente irónico. Trata-se de conseguir como objectivo a dissolução da forma e a obtenção da leveza material até chegar, pelo menos a um aparente silêncio.*³¹

A perda de espessura leva à tendência para a bidimensionalidade das superfícies e das mensagens que estas suportam. Isto leva-nos a pensar na arquitectura de imagem que corre os meios hoje. Mas a isso voltaremos mais à frente.

*(...) parece que a espessura é algo incompatível com a modernidade, ainda que a sua perda não leva aparelhada necessariamente a perda proporcional de matéria. Sejima mostra-nos a alternativa da densidade.*³²

Até onde pode chegar este processo de desmaterialização com a incorporação de mecanismos de energia e informação? E como fica o papel social do arquitecto que nem projecta nem constrói?

31. Espuelas, Fernando. *Madre materia*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009. P.129

32. *Ibidem*. P.30



Figura 109
Il Natale dei rimasti, Angelo
Morbelli (1902)

Transgressões

*Não teria sentido o limite, a muralha e o recinto, se não tivesse portas e não se pudesse ultrapassar. A um entendimento dos espaços intersectivos deve corresponder uma compreensão perpendicular, na qual a interseção opera por ausência, como elemento poroso ou transparente que permite o intercâmbio. A comparação dos lugares distintos denotará a existência de, pelo menos, um espaço de fronteira.*³³

Quando desenhamos uma casa desenhamos paredes. Um traço é uma barreira, é uma parede. A interrupção de um traço é uma comunicação entre interior e exterior, é uma janela. Se fizermos uma secção, desenhamos um chão e uma caixa, um contentor. O chão é um dado quase incontornável, porque a gravidade existe. As interrupções ao desenho da linha, tanto nesse corte como na planta, são possibilidades de transgressão ao limite que ela própria constrói. E são essas transgressões que permitem a existência da arquitectura no seu sentido útil. Uma casa sem porta ou sem janelas não é habitável, e portanto é escultura e não arquitectura, é apenas um fragmento de território tomado por uma forma encerrada. As interrupções permitem transgressões e as transgressões permitem que o infinito se apodere ou participe na construção do finito (tornando-o também infinito).

Desde logo, as transgressões permitem entrar e sair, isto é transição, ou melhor, translação do nosso corpo entre o estar dentro e o estar fora. Abrir a porta a alguém significa afirmar a possibilidade de uma contiguidade. Mas, essas aberturas permitem ainda que, juntamente com a massa do corpo convidado, entrem elementos tipicamente exteriores como a luz natural ou o som do tecido envolvente. Podemos argumentar que as aberturas, dando notícia do exterior no interior, permitem alinhar esse mundo interno com o cosmos. Porta ou janela (ou outra interrupção qualquer) permitem assim assinalar ou esconder, mostrar ou proteger – filtrar – esta relação do que está dentro e do que está fora, o que é público do que é privado.

33. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.59



Figura 110
*Ministério da Saúde do Rio
de Janeiro (Oscar Niemeyer),
fotografia de Rene Burri*

(Luz)

*A vinculação do homem e dos quartos do homem com a sua própria sombra introduz em qualquer lugar qualidades infinitas que se referem à existência de um foco de luz pontual e muito distante. Talvez não seja apreciável, mas um raio de longitude infinita entra na habitação, cai sobre um objecto e projecta a sua condição remota sobre a sombra que lhe produz e que o acompanha fielmente. A sombra segue o objecto como se lhe pertencesse, sendo na realidade coisa tão alheia dele. Temos assim que a luz, mas sobretudo, a sombra, ao introduzir a existência deste modo distante, aumenta os limites do quarto e leva-o à ordem do cosmos. Mas a sombra não apenas nomeia esta relação sideral, fala também do outro lado do inalcançável: de dentro. Porque se a luz revela a presença de um corpo, a sombra estende uma premonição sobre a força que o engendrou e que de dentro o alcança. Ainda que construam com luz e com peso, os arquitectos são construtores de sombras.*³⁴

Perante a (impossível) ausência de luz, as linhas que constroem o mundo são todas iguais. A luz que se projecta sobre os objectos produz uma teia de complexas relações e sobreposições de sombras. Cria profundidade. Isto significa que encobre algumas das linhas e faz sobressair outras – distingue, cria planos diferentes, hierarquiza. A sombra é um elemento relativamente ambíguo. Se por um lado depende directamente do objecto, por outro é-lhe completamente distante. Independentemente do objecto, é sempre negra e abstracta, indiferente, tal como a sua posição, que tanto pode surgir primeiro como depois do próprio objecto.

*Pode entrar-se num quarto precedido ou seguido pela própria sombra. E as orientações e tamanhos das portas de algumas importantes obras têm a ver com quem entra antes: o corpo ou a sua sombra. O corpo ou algo escuro que provém do corpo e que este não conhece muito bem. Uma vez dentro, a sombra avisa o corpo que a luz entrou com ele. Havia antes luz ou cada corpo traz a sua luz? Sempre parece que uma obra de arquitectura é esse lugar onde se mostra ao corpo a luz que trazia.*³⁵

34. Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.68

35. Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2011. P.209



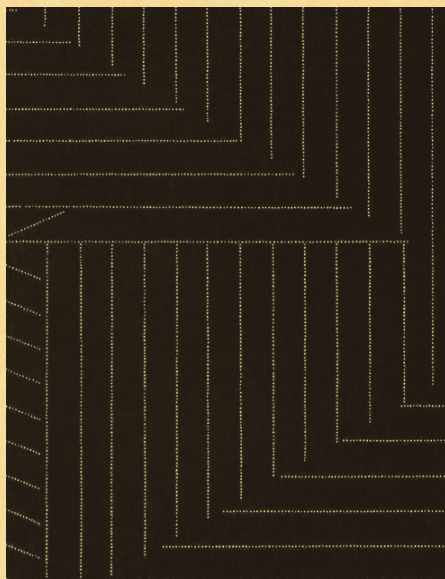
Figura 111
As mãos de Le Corbusier

Entre o dentro e fora, a sobre que transgride o limite, a barreira, acompanhada com o murmúrio, o cheiro, a temperatura,... dão notícia ao interior dos movimentos da envolvente da casa, permitem que o que está dentro se alinhe como o que está fora. E essencialmente luz (natural) é crucial neste diálogo, porque é o único veículo do tempo dentro do espaço. Porque as suas variações avisam quem está no espaço da passagem do tempo, enquanto que a luz artificial não introduz o tempo, porque simula, e porque pode transformar a noite em dia. A luz natural é implacável, revela a noite e o dia; há alba e o pôr-do-sol, o céu nubloso ou a lua fabulosa, que se podem ver através da janela. É a luz natural que introduz o tempo, entre outras coisas como a expressividade, a textura, a temperatura, etc. Por isso, a luz é um dos principais materiais de projecto. Um caso dramático é o banco em Oliveira de Azeméis, do arquitecto Álvaro Siza. Na sucessão de espaços, limites e transgressões que se impõem, no desenho das sucessivas camadas, a luz muda até se perder na intimidade do interior - a luz impõe-se como intimidade e assinala os espaços privados.

*(...) o que entendemos por luz é para a arquitectura sempre a luz que ocupa a atmosfera, a que faz pleno e denso o ar (...)*³⁶

36. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.32

Figura 112
*Marriage of reason and
squalor*, Frank Stella (1959)



Mas ficamos constantemente nesta dúvida: a luz vem de fora, de um foco único e distante ou sai de dentro da casa?

*A luz não tem fonte, mas sim lugar.*³⁷ E cria espaço. Quando se deita sobre a porosidade dos materiais. Porque só nesse contacto se torna visível se torna visível. *O aluno aprenderá que a luz sai de dentro, que não vem de fora. Parece por um momento o contrário do que disse Le Corbusier: o jogo correcto e magnífico dos volumes sob a luz (...).*³⁸

Gostamos de pensar que, mesmo durante o processo do projecto, ainda que contida sob a forma de pressentimento a luz sempre esteja presente. A obra virá confirmar essa intuição de luz e sombra que no projecto se chamava medida, desigualdade, repetição, contraste, laço. A ambição do domínio da luz estimula o arquitecto no domínio do processo de gerar forma.

Podemos imaginar estar dentro da matéria, da massa a preto que o arquitecto utiliza para desenhar, e escavar. Nesse processo de subtracção conquistamos aberturas e orifícios por onde se infiltra uma luz distante, que chega desse exterior a que se vai aderindo. *Pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se.*³⁹

37. *Ibidem.* P.32

38. *Ibidem.* P.33

39. Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. P.61

*As listras enchem-se de luz, de uma luz que resulta de ter-se suprimido essa fina parte de matéria que se encontrava ali antes. E pensas se a luz não será então sinal de uma ausência, a prova de uma continuidade interrompida. A luz seria o que em cada obra se assinala como o não construído. A luz apareceria de um acto de renúncia*⁴⁰

De certa forma, as Termas de Valls são resultando de um processo semelhante. As frestas entre os grandes blocos de pedra são ausências de matéria e, portanto, linhas de luz, desenhadas à exaustão. Peter Zumthor explora em muitas obras a capacidade ligar/desligar o interior e o exterior pelo controlo da luz. No recente museu das minas de zinco na Noruega, a tela negra que cobre os interiores dos volumes potenciam este efeito de intrusão do exterior, que se torna sempre presente. Podemos também imaginar o oposto: que a folha branca seja luz, essa luz que vem de dentro, e as linhas que desenhámos a preto, dão forma a essa massa lumínica, controlam essa irradiação. Porém, podemos também imaginar o oposto.

*Como a luz teria que pertencer à substância da habitação, a aspiração do construído, teria que trincar a relação da luz com a sua fonte e com o seu caminho de acesso e faze-la parecer com algo sobrenatural no meio de um interior. A luz não chegou a partir do céu depois de uma longa viagem (...) mas originou-se neste humilde espaço da habitação. Vemos assim que algumas das suas obras se distinguem pelo gosto de acentuar a desproporção entre o insólito valor da luz e das limitações e pequenez do quarto que a origina.*⁴¹

A arquitectura é um obstáculo à luz, que a manipula, fazendo-nos crer que ora a luz exterior ilumina o interior, ora a luz interior se projecta no exterior. E a manipulação, o “acentuar a desproporção” dá muitas vezes um valor quase celestial à luz que vem de um exterior mais afastado. A luz pode ser sinal do que está fora, não só no exterior imediato mas com mítico do inalcançável. Uma abertura ao celestial.

40. Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2011. P.211

41. *Ibidem*. P.229

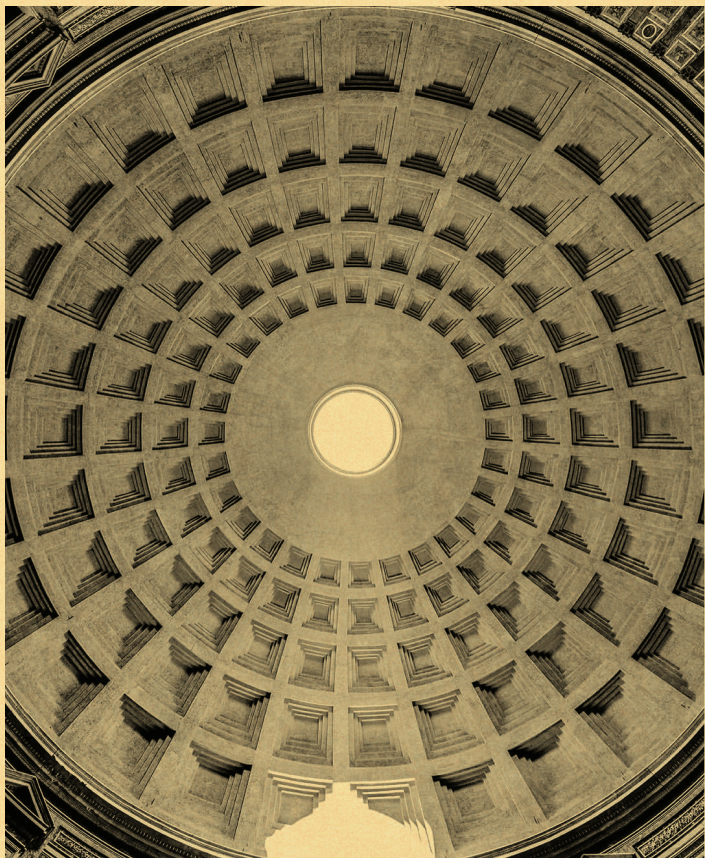


Figura 113

Cúpula do Panteão, Roma



Figura 114

Fotografia do momento em que o oficial da guarda de fronteira da Alemanha Oriental salta o muro de Berlim (ainda em construção), fotografia de Peter Leibing (15 de Agosto de 1961)



Figura 115 (em cima)

Entrada do Seagram Building em
Nova Iorque, Mies van der Rohe
(1958)



Figura 116 (em baixo)

Entrada da Capela de Ronchamp,
Le Corbusier (1954)

Nesses lugares onde os tráficos, os fluxos e os intercâmbios constantes adquirem, na descontinuidade fronteiriça, a sua máxima expressão. As fronteiras são pontos de tensão social, cultural, política e económica mas ao mesmo tempo são polos de atracção para o intercâmbio, social, cultural, político e económico. Os elementos que permitem essa transgressão não são meras unidades visuais com significados específicos, mas quando são autênticos são potenciadores de certas experiências, associações e emoções. Transgredir o limite é dar sabor/espessura à distância entre duas realidades.

Exploraremos a porta pela experiência de passar sobre ela. Exploraremos a janela pelo acto de abrir a janela.

(Porta)

*A coisa principal da casa é a porta, mais do que a janela porque não tem peitoril: só um degrau de poucos centímetros para o mundo ou para fugir ao mundo.*⁴²

A entrada em casa supõe a entrada num reduto ou milagre, no mito, o lugar onde se guarda o tesouro. E, como nos diz Álvaro Siza, é o ponto mais sensível dessa comunicação, porque aí, só separa o interior e o exterior “um degrau de poucos centímetros”. Essa sensibilidade torna a porta da casa no elemento mais importante e mais rico em desenho da casa.

*A habitação pode ser indecisa e pequena, mas a porta não. A porta, esse parente rico, sempre desconhecerá as limitações do quarto.*⁴³

A porta de entrada tem sempre uma dupla função e raramente funciona como elemento isolado, mas sempre como parte de um dispositivo mais amplo. Por um lado, associa-se a um mecanismo de escala territorial, anunciador; por outro, procura também associar-se a outro dispositivo uma escala menor, que permite ao homem sentir-se próximo, mais ligado ao ritual de entrada. Recordamos as grandes igrejas e catedrais. A porta é (quase) sempre anunciadora, ora pela sua dimensão, ora pela sobrecarga de ornamento. Mas na maior partes das

42. Siza, Álvaro. *A casa*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P. 15

43. Santa-Maria, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2011

vezes, esse desenho territorial subdivide-se em várias folhas, e a parte móvel corresponde a uma dimensão muito mais humana. E, por isso, sempre nos intrigou o enigma de desenhar, nas novas “catedrais de vidro”, nas fachadas cristalinas, a porta. Como é que se coloca num véu totalmente homogêneo uma pequena passagem. Se regressarmos ao caso do pavilhão alemão em Barcelona, percebemos que a porta corresponde a um plano de vidro que se subdivide em duas partes, auxiliadas por um pivô.

Grande parte das obras de arquitectura tendem a enfatizar/celebrar esse momento de entrada, quase como um ponto centrífugo ou gravitacional. Quase como se todos os restantes elementos nos apontassem nessa direcção. O percurso até à porta pode, desde logo, fazê-la anunciar. Tende-se a proteger esse momento especial da composição, por exemplo, com um espaço exterior coberto, que nos permita encontrar a chave e abrir a porta protegidos da chuva.

A porta convida a cruzar, atravessar.

A porta proíbe, detém, bloqueia.

Reconhecemos o dono da casa porque ele tem a chave que permite ultrapassar a porta. Fechamos à chave aquilo que queremos que permaneça secreto. A chave da casa é a chave que dá acesso ao tesouro.

A campainha faz ecoar no interior uma vontade de entrar. O óculo permite que o olhar ultrapasse a densidade da matéria e inspeccionar quem pretende ingressar. Porque quem abre a porta sabe da importância dessa decisão. Nesse momento, o convidado faz-se acompanhar da sua sombra, que antecede, apresentando-o, ou persegue-o, atrasando a sua entrada. O que é certo é que não entra sozinho. Entra a sombra e a luz que a desenha, entra o ruído, o cheiro arrastado pelo vento, o ar quente do verão ou a chuva do inverno, entra tudo o que é exterior. Esse período em que a porta está entreaberta é uma ruptura na continuidade do limite.

Entrar em casa é sempre um ritual.

A porta nunca é só a porta, é sempre parte de um dispositivo complexo.

Abrir uma porta é um encontro íntimo entre a casa e o corpo. O puxador oferece



Figura 117

Porta de uma das habitações
do Bairro da Malagueira (Évora),
Álvaro Siza

Figura 118

Porta do abrigo para ruínas
arqueológicas romanas em Chur,
Peter Zumthor (1985-1986)

um aperto de mãos como boas-vindas. Alvar Aalto escrevia que o puxador é o primeiro ponto de contacto entre o homem e a casa. Gaudi costumava modelar os puxadores com as formas que os dedos inculciam na matéria, tudo para que esse primeiro toque fosse amistoso e convidativo.

Dar um passo para entrar em casa implica ultrapassar uma soleira, uma última defesa face às águas e sujidades indesejadas, e a primeira pedra da casa. Esse último passo corresponde normalmente à distância de um tapete externo para um outro interno.

*Entre os tapetes, o branco e o preto, o de dentro e o de fora, há uma distância muito precisa que se diria coincide com a da largura de um passo humano. E dir-se-ia que se insista à tesoura de um andar de homem para que se salve essa tira delicada que faz de limite a uma casa.*⁴⁴

Veja-se a sensibilidade com que Álvaro Siza desenha exaustivamente os tapetes da Faculdade de Arquitectura, todos diferentes mas devidamente incorporados no desenho de todo o pavimento, quer exterior, quer interior.

As portas dentro das casas criam mundos dentro das casas. Quando se fecham inventam um interior dentro do interior, quando se abrem apresentam-nos esses espaços secretos.

*As portas das casas, as portas interiores, não só servem para limitar um espaço em relação a outro, mas também para apresenta-las, para recolher ao espaço emoldurado.(...) Devido à porta, entrar no espaço teria esse efeito, ofereceria esse milagre que lemos alguma vez nalguma narração, de ingressar num quadro, de passar a pertencer a algo delicadamente emoldurado. As portas, que são para passar e para deter-se, são também para ver, para transmitir o sonho que é ver pela primeira vez um quarto.*⁴⁵

44. *Ibidem*. P.121

45. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.65

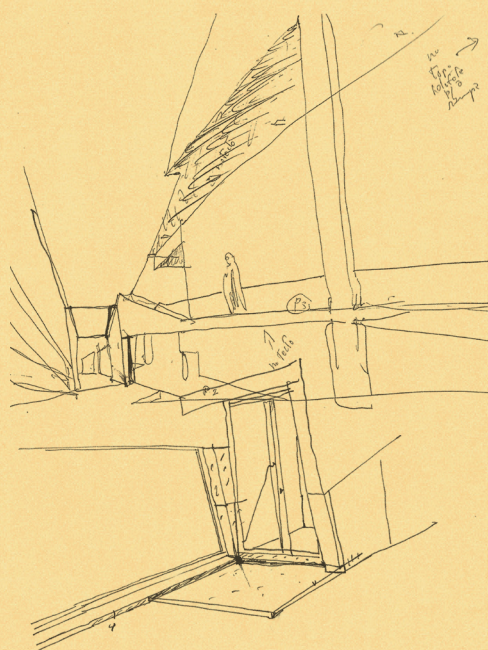
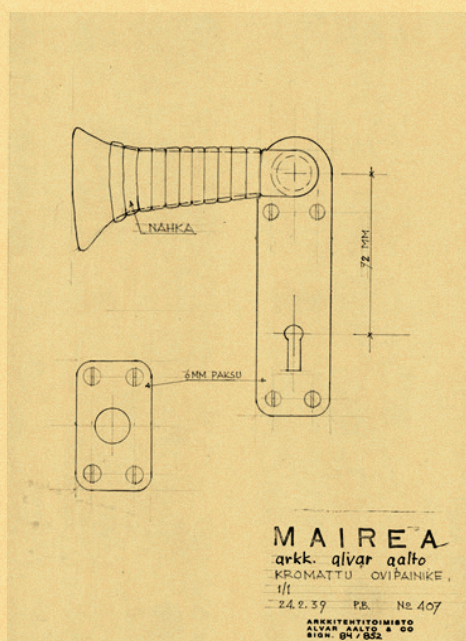


Figura 119

Desenho de pormenorização de puxador para a Villa Mairea, Alvar Aalto (1940)

Figura 120

Desenho de pormenorização da entrada principal do edifício da Faculdade de Arquitectura, Álvaro Siza



Figura 121
Morning Sun, Edward Hopper
 (1952)

Figura 122
Night Windows, Edward Hopper

(Janela)

*Entra-se pela porta e sai-se pela janela.*⁴⁶

A janela convida a contemplar.

O corpo não ultrapassa a janela, mas a mirada sim.
Os edifícios de Le Corbusier são máquinas de observar.

São os frágeis olhos que observam o mundo e inspeccionam os visitantes. Os olhos da casa seleccionam e vêem previamente a paisagem em representação dos olhos humanos. O mundo visto através da janela é um mundo controlado e domesticado. A vista através de uma janela vem dotada já de um significado específico. A casa proporciona protecção ao sonhador, mas são as janelas que permitem sonhar.

Abrir uma janela é abrir a casa ao mundo (e o mundo à casa).
A janela selecciona, recorta e orienta a mirada.

*A janela será a encarregada de trazer-lhe o murmúrio do povo, o chocalhar do comboio que parte da estação, os carrilhões da igreja, o vibrar das campainhas dos conventos, o ritmo constante da vida recolhida nos sons dos animais que acompanham os homens.*⁴⁷

A mirada secciona o limite pela janela. A janela regula essa mirada curiosa. O dono da casa encosta-se ao peitoril e vê quem passa enquanto passa o tempo. O transeunte curioso espreita pela janela aberta do rés-do-chão, de fácil alcance; o cheiro do almoço ultrapassa a janela aberta e seduz quem passa na rua. De dia, a luz do sol invade a casa e faz o exterior mais presente no interior. À noite, quando o exterior de torna sombra, a luz artificial faz ser dia dentro de casa e, por isso, o interior projecta-se no exterior.

46. *Ibidem.* P.66

47. *Ibidem.* P.66



Figura 123
A Woman in Bed, Rembrandt
(1647)



Figura 124

Mies van der Rohe a espreitar
pela janela

Mas a regulação desta permeabilidade pertence sempre ao dono da casa, que pode abrir ou fechar a janela. As telas negras, os estores, etc., interrompem qualquer possível relação. Anulam a existência da janela como ausência no limite. Mas dispõe de outras opções. A cortina, por exemplo, reduz este trânsito entre interior e exterior sem o interromper. Abre e fecha, conecta e torna independente e é precisamente a sua mutabilidade que une, funde e separa. O elemento intermédio móbil constrói uma distância. As suas qualidades são a presença e a volubilidade: a cortina pode estar e pode tirar-se para convidar. Este entre interessa como intermediário, que vencendo a timidez da outra pessoa, a introduz, a apresenta, inicia a conversação, etc. Este é o princípio do erotismo e a diferença para a pornografia — *O erotismo transporta o espectador para coisas que estão fora daquele espaço e tempo. Produz a apropriação de um campo cego, para além dos limites construídos.*⁴⁸ Porque o desejo não é interior a um sujeito nem pertence a um objecto, pertence a um plano intermédio que se constrói. Podemos argumentar que a sombra é a matéria de desenho da janela. Porque a luz não se fabrica, foi-nos dada. Mas ainda assim ficaria a faltar a penumbra, que não sendo nem luz nem sombra é de ambas. A penumbra estimula o desejo. Quando a arquitectura passa a ser feita de planos, e portanto presença ou ausência, cheio ou vazio, perde a penumbra. A janela é o resultado da cristalização de um, ou parte, de um plano. A arquitectura perde parte do erotismo.

A janela perdeu o foco. Às linhas, aos muros, suprimia-se massa, criava-se buracos, janelas. A modernidade veio alterar todo este jogo. Agora passa a ser entre o muro ou a ausência completa dele, de cheio ou vazio, de sim ou não, de luz ou sombra – a arquitectura perdeu com a modernidade tanto o foco quanto a penumbra. A janela ganhou horizonte para acompanhar o movimento do homem. Olhar, orientar, acompanhar. Eduardo Souto Moura desenvolveu uma construção, para a Bienal de Arquitectura de Veneza de 2012, que tornava clara esta evolução. Uma janela vertical orientava a vista sobre a torre, uma janela horizontal e um plano.

48. Aparicio, Luz Fernández-Valderrama. *La construcción de la mirada: tres distancias de la modernidad*. Dissertação de Doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999. P.169

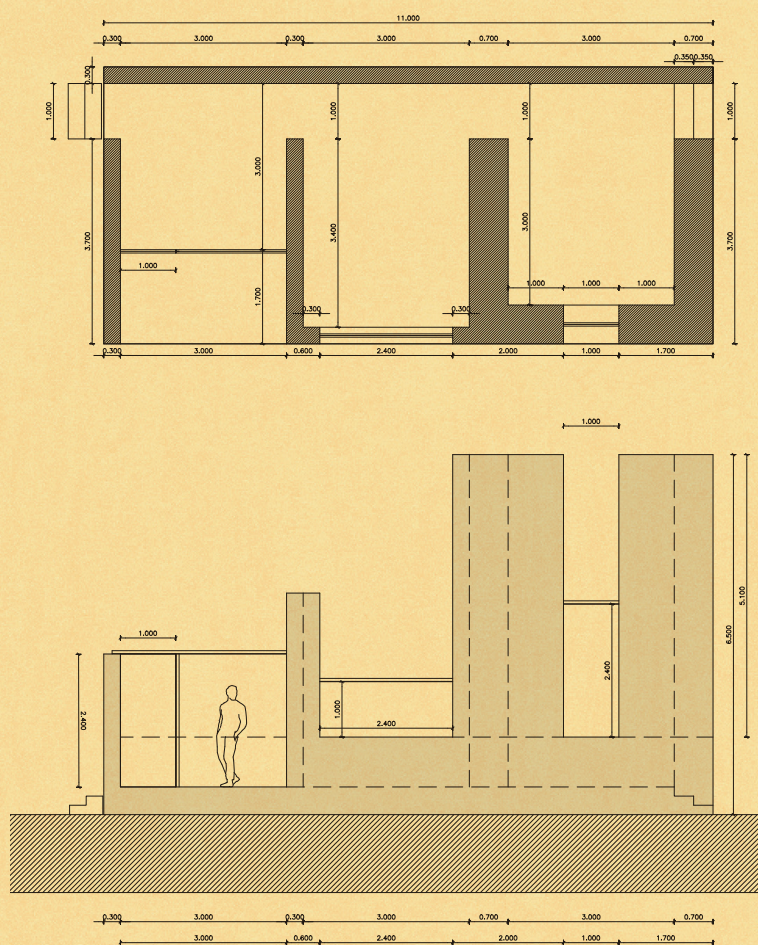
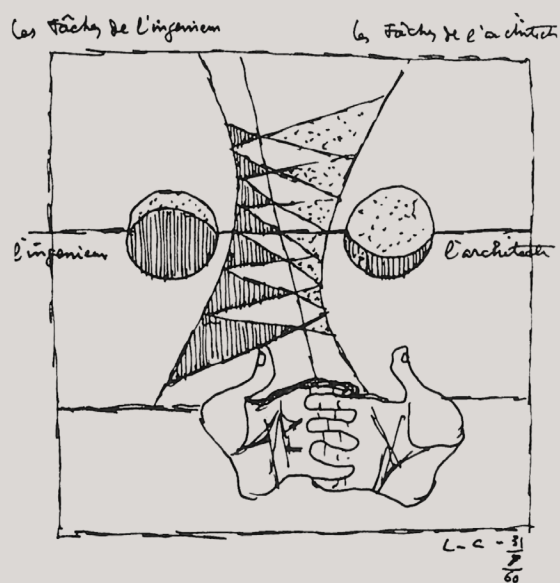


Figura 125
Windows, Eduardo Souto Moura
 (2012)

PARTE III



Um conjunto de textos sobre a capacidade intersectiva do projecto. Pensa-se a contiguidade como possibilidade de relação entre camadas, espaços. Recuperam-se os trabalhos escolares e as lições dos mestres para as transformar em lições de arquitectura. Tentam projectar-se essas lições, o sonho, nas condições actuais de produção da arquitectura, a realidade.

CONTIGUIDADE

Intersecção — elogio à capacidade intersectiva do projecto

Para além de ser um conceito geométrico ou matemático, uma intersecção é um encontro, um ajuste, o aviso de uma ligação que, entre infinitas possíveis, se tornou única e irrepetível. Tudo está alerta ante o outro, tudo sorri, pode estar próximo é crucial. Esta intersecção, que pode ser largamente admirada nas obras de arquitectura, explica-se também como uma reacção a um acontecimento. A intersecção cria-se. O trabalho criativo intersecta. Nada está de todo dito. A arquitectura de qualquer tempo dá sinais legíveis — e ilegíveis — de até que ponto, neste mundo de intriga, no meio desta bruma, tudo pode estar relacionado.¹

Convocamos a figura intersecção como síntese do processo de projecto que entende o limite, a distância, a transgressão e a continuidade. Porque o projecto é, por natureza, matéria intersectiva. *O projecto é em si uma acção intersectiva, a sua actividade instala-se plenamente na porta que nos facilita a comunicação entre aquilo que conhecemos por realidade e os nossos desejos, quer dizer, entre a constatação do presente e o pressentimento do por-vir.²*

A intersecção é o espaço responsável pela construção da distância, o espaço do diferencial entre duas realidades ou elementos. A intersecção é a acção do projecto, a estratégia projectiva de agir sobre/na construção do espaço da distância. Assim, a intersecção é sobretudo o exercício de trabalhar a proximidade, a relação, o diálogo. *Nesse sentido a intersecção poderia ser uma estância capaz de reunir termos opostos mas indivisíveis, dualidades que são o produto mais de uma racionalidade que da existência de uma substância diferenciada.³* É a capacidade de cruzar, de fazer conviver, da arquitectura do “e”, de A e B, de um e do outro. Esse trabalho de compatibilização entre opostos está, tal como nos diz Venturi, ligado à metamorfose e à contradição. A instabilidade e a ambiguidade constituem a sua substância. Matéria fronteiriça, figura marginal.

1. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.7

2. Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. P.59

3. *Ibidem*, P.59

Figura 126 ←

A relação entre arquitectura e a engenharia, Le Corbusier.

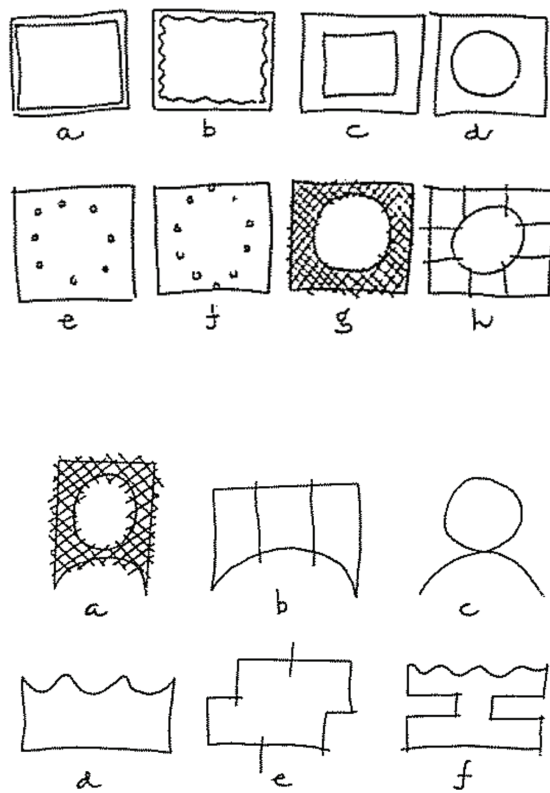


Figura 127
 Diagramas de fachadas, Robert
 Venturi.

*O projecto de arquitectura, a qualquer escala, deve localizar-se, também, na espessura das fronteiras; nos intervalos urbanos que, por analogia com os intervalos musicais, são aqueles não espaço (não-sons) que complementam os valores emergentes da construção.*⁴

Contiguidade: Interior — Exterior

*O objectivo da arquitectura — a função da arquitectura — consiste em (...) controlar a contraditória relação entre interior e exterior, entre projecção e abertura, entre luz e penumbra: ou ninguém se sentirá ‘em casa’.*⁵

*Nestes primeiros trabalhos foi germinando a sensação irreprimível e determinante de que a arquitectura não termina em ponto algum, vai do objecto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza. Esta ideia de continuidade, que pode ser rica em dissonâncias sem deixar de existir (...).*⁶

A tensão entre as camadas que seleccionamos, entre cidade e objecto, lugar e projecto, acaba por fazer emergir, entre outros opostos, a relação interior exterior como (...) *uma das manifestações principais da contradição em arquitectura. Contudo, uma das mais poderosas ortodoxias do século XX foi a necessidade de continuidade entre eles: o interior deveria ser expresso no exterior.*⁷ Uma arquitectura sem esquinas, de grandes planos acristalados, panos de vidro.

À ideia de continuidade rica em dissonâncias preferimos chamar de contiguidade. Porque continuidade está ligado à arquitectura moderna e parece querer anular, fazer desaparecer a espessura das transições — uma continuidade absoluta, sem impedimentos. Contiguidade parece aludir à relação mas sem anular os mecanismos de transição e, por isso, tanto pode significar penetração total como bloqueio — adjacências espaciais. Entre estas duas, aberto e fechado, absolutas e portanto raras, existe um sem número de opções que só o projecto consegue calibrar. Pretende-se exaltar sobretudo a ideia de relação, mais do que uma ligação

4. *Ibidem*, P.58

5. Siza, Álvaro. *Um desenho feito em segundos*. In Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009. P.329

6. Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009. P.31

7. Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011. P.109

absoluta, daí que seja rica em dissonâncias sem deixar de existir. Poderíamos afirmar, por esta aproximação, que a arquitectura se resolve na espessura, que a casa do homem intersecta o território e a cidade com a espessura dos espaços fronteiriços. Os espaços de contiguidade são os que resultam da intersecção, os espaços sem nome, os espaços que são limite com espessura, espaços de construção da distância.

Em vez do espaço encerrado podemos pensar que uma habitação é um espaço no espaço, tal como é a cidade. É um espaço que dentro de si tem também espaços dentro do espaço.

E se assim for, a linha que fazia a separação entre estas duas entidades, interior e exterior, ganha espessura e transforma-se em espaço, espaços, dispositivos espaciais. Um edifício pode incluir tanto coisas dentro de coisas, como espaços dentro de espaços. E as suas configurações interiores podem contrastar com o seu continente. A complexidade interior com o envolucro ou casca exterior simples e regular. *A contradição entre o interior e o exterior pode manifestar-se num forro destacado que produz um espaço adicional entre o forro e a parede exterior.*⁸

Já não se mira de dentro do muro para fora, de fora para o muro, mas do muro para dentro e para fora. A tensão entre estas camadas levanta sobretudo a possibilidade de um pensamento sobre a arquitectura multidireccional (de dentro para fora e de fora para dentro) como princípio gerador de forma.

O desenhar tanto de fora para dentro como de dentro até fora, cria tensões necessárias que nos ajudam a fazer arquitectura. Já que o interior é diferente do exterior, o muro – o ponto/elemento de transição – passa a ser um tema arquitectónico. A arquitectura gera-se no encontro das forças interiores e exteriores de uso e de espaço. Estas forças interiores e ambientais são gerais e particulares, genéricas e circunstanciais. A arquitectura como muro, limite, espaço síntese e articulador, entre o interior e o exterior é o registo espacial e o cenário deste acordo/diálogo. Assim, a construção da contiguidade é também a construção do espaço do “nós”.

Acreditamos que a arquitectura deveria conceber-se como uma configuração de

8. Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011. P.118

lugares intermédios claramente definidos. Isto não implica uma transformação contínua ou um adiamento interminável do lugar. Pelo contrário, implica um ponto de vista diferente da tendência contemporânea da continuidade espacial, de tentar eliminar todas as articulações entre espaços, quer dizer, entre o exterior e o interior, entre um espaço e outro, entre uma realidade e outra. Talvez se possa pensar, em alternativa a esta continuidade absoluta, numa articulação por meio de lugares intermédios definidos que permitem o conhecimento simultâneo do que é significativo ao outro lado. O terreno comum onde as polaridades (à partida) conflictivas podem ser fenómenos articulados, contíguos.

Elementos de dupla função⁹

A modernidade fundou-se, entre outras coisas, na possibilidade de separar os diferentes sistemas que integram o feito arquitectónico. (...) Uma das consequências da desintegração da unidade dos sistemas portante, compositivo, volumétrico-formal e espacial foi a possibilidade de modificar a relação entre interior e exterior dos edifícios. Na modernidade, o limite do espaço perde a sua condição de fronteira para ganhar a de horizonte e dessa maneira transmuta-se tanto a percepção do espaço arquitectónico com as regras de definição do seu limite. A partir desse momento esta aspiração passou a converter-se, consciente ou inconscientemente, num tema recorrente para a arquitectura moderna até à actualidade.¹⁰

Tomamos de Robert Venturi a expressão “elementos de dupla função” mas o sentido que lhe queremos dar não é o mesmo do autor. Os nossos elementos de dupla função não são bem elementos de dupla função, no seu sentido mais utilitário, de uso, nem de linguagem. São espaços ou elementos que não se esgotam numa das camadas que fomos referindo. Nasceram da fricção ou tensão entre várias camadas, pertencem aos dois mundos, interior e exterior.

São elementos híbridos, impuros, que não seguem a ideia de separação de sistemas que a modernidade privilegiou (...) *ao fomentar a estrutura porticada e o muro cortina, separou a estrutura do abrigo. (...) Nos detalhes a arquitectura moderna*

9. Referência ao capítulo homónimo do livro de Robert Venturi, *Complexidade e Contradição*.

10. Maza, Ricardo Merí de la. *La casa en el límite*. In Moura, Eduardo Souto de, Graça Correia e Ricardo Merí. *Eduardo Souto de Moura: arquitectura 2005- 2016: habitar*. TC cuadernos, Série dédalo, n.º 124/125. Valência: General de Ediciones de Arquitectura, Junho 2016.

*tendeu a exaltar a separação.*¹¹

São elementos ou espaços de articulação.

Quando falamos de elementos de dupla função tanto nos referimos a elementos como espaços. Como refere Venturi, as pilastras podem ser ao mesmo tempo elementos estruturais ou não, simbolicamente estrutural por associação e compositivamente ornamentais ao fomentar o ritmo e a complexidade da escala da ordem monumental. Este carácter híbrido faz pertencer as pilastra aos vários sistemas do edifício. Os pilares da nave central de uma igreja têm intrinsecamente uma dupla-função. Tanto encerram e dirigem o espaço em direcção à capela-mor como suportam a estrutura. São elementos estruturais e espaciais ao mesmo tempo. Ao contrário do que se possa pensar, os espaços de contiguidade nem sempre são os espaços residuais, resultantes da passagem entre interior e exterior. Nem sempre são percursos. Não são sempre ligações entre um ponto e outro. Até porque o percurso pode sempre ser espaço. A galeria é um destes espaços ambíguo porque é direcciona e não-direcciona, um corredor e um compartimento ao mesmo tempo.

O pátio é um desses elementos típicos de intersecção entre interior e exterior e que tem uma função de compartimento, de estar. Isto sem deixar de ser um elemento provocador de intersecções com pequenos troços de paisagem. A própria ideia de pátio pode ser rica em variações sem perder o carácter essencial de espaço de articulação. As casas pátio do Mies, Eduardo Souto Moura, Philip Johnson, mostram o pátio como um elemento cercado, murado, quase como se as paredes da casa se prolongassem para conquistar um fragmento do mundo exterior. O pátio justaposto é uma aquisição da casa. É um compartimento exterior.

Os pátios de Álvaro Siza que resultam das volumetrias em forma de U, como na Escola Superior de Educação de Setúbal, não mostram o pátio como um elemento exterior abraçado pela casa. Dão a entender que o edifício se deixa romper numa das suas fachadas para que o mundo exterior faça parte do seu ponto central. O exterior adquire o mais importante compartimento da casa.

11. *Ibidem.* P.17

Pela naturalidade do projecto: lições e princípios para uma condição de estação

Este momento final tenta condensar as investidas anteriores numa convocatória que pode ajudar a clarificar, dentro daquilo que é o próprio trabalho, o desafio onde desembocam as nossas reflexões. Quase sem pensar que teria de comunicar o trabalho a outros, sem procurar uma demonstração, fui caminhando coleccionando afectos, fragmentos de outros onde me projectava, e com eles fui (re)conhecendo a construção do meu projecto-de-arquitectura. Chegados a este ponto parece importante revisitar o caderno A, sobre os projectos próprios, sobre o sonho da nossa experiência para, mirando com a distância que foi possível conquistar, reconhecer o sentido de uma *construção em evolução* — uma *autonomia de projecto*. Procuramos dar notícia da evolução que permite a conquista dessa autonomia registando as lições que levámos para as circunstâncias futuras. Já não se tratam das lições de projecto pelo projecto ou pelo estudo dos mestres, mas de todas condensadas no baú do tesouro da arquitectura — *lições de arquitectura*.

Revisitando os projectos académicos, já não com sentido descritivo, como foi feito anteriormente, mas com sentido valorativo, como necessidade de dar resposta à pergunta de como fiz estes projectos? Porque são desta forma e não de outra qualquer? Convocados como notícia do que foram as oscilações e as dúvidas da sua produção, entendo agora que a permanência ou continuidade que neles se possa reconhecer tenha a ver com a ambição, a procura de algo a que, à falta de melhor designação, chamaremos de **naturalidade**; encontrar a naturalidade do objecto.

Natural, não porque tenha a ver com os elementos

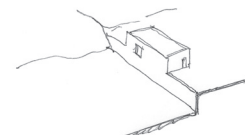
Edifício ancorado

ou edifício cais, transição entre a cidade e o rio — toca o muro, justaposto ao muro.



Edifício inscrito

tirar partido de um acidente topográfico



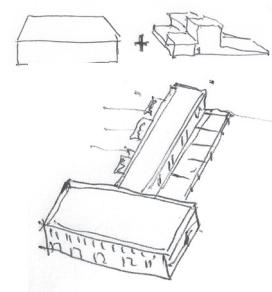
Edifício topográfico

construir impondo um novo tecto, ou construir levantando (d) o chão



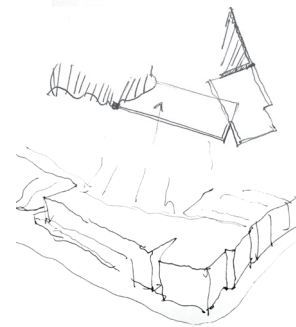
Edifício justaposto - Compacto/Fragmentado

procurar a escala certa para a autonomia e submissão pelo ajuste entre possibilidades tipológicas e formais



Edifício como continuidade do perímetro urbano

compensação de uma interrupção num sistema contínuo, de forma a que as duas realidades se cruzem no novo projecto



Sistema de espaços intermédios

membrana / conjunto de espaços articulados entre realidades divergentes, com a capacidade de os (re) conciliar



naturais, com imitação da natureza ou das formas orgânicas. É chegar ao ponto em que, retirando-se a cúpula de Brunelleschi de Florença ou as torres de Mies em Chicago se sente que falta alguma coisa — a geografia alterou-se. É natural e contudo é uma geografia construída por arquitectos de forma totalmente artificial. Mas a naturalidade ultrapassa a questão formal. Abarca o mistério que envolve o fenómeno da arquitectura. É quando se sente que tudo está bem. Quando não se sabe com certeza se foram as pedras a receber a arquitectura que Álvaro Siza promoveu para a Casa-de-chá da Boa Nova ou o contrário. Ainda que seja difícil de explicar e demonstrar, reconhecemos essa naturalidade nas obras dos mestres. Está, por exemplo, próxima à *presença* de que falava Peter Zumthor.

A naturalidade é o alcance máximo, o objectivo último de qualquer arquitectura. Parecer que sempre esteve ali e que a tarefa do arquitecto foi única e exclusivamente essa, a de desvendar aos outros o que sempre ali esteve. Essa naturalidade é a condição que procuro para o meu projecto-de-arquitectura.

Os trabalhos académicos e os muitos desenhos que acompanharam a sua produção, com toda a sua errância e incoerência, seguiram sempre na procura por esta naturalidade. Perante cada nova circunstância, entre estratégias de adaptação e justaposição das formas arquitectónicas — o edifício ancorado, inscrito, topográfico, justaposto, etc.—, procurou a naturalidade. Cada acção de desenho foi um lugar de ensaio, oportunidade/pretexto para experimentar, concretizar a relação entre o lugar e o objecto entendido como síntese física do conjunto de informação que se reuniu para chegar à forma — porque projecto é forma e forma cidade — distante do radicalmente autónomo, construindo (apenas) a presença necessária, no amplo espaço entre a obsessão pelo contexto e pelo seu esquecimento.

De modo menos consciente nos projectos ou de modo mais orientado/consciente na dissertação, face à ambição pela naturalidade do objecto fomos construindo o problema da **adequação**. Esse foi o problema que a experiência de projecto nos deu para responder à questão omnipresente do que é a arquitectura.

Com o artigo de Rafael Moneo tomámos consciência do que de forma discreta sentíamos e suspeitávamos no projecto: que uma figura, uma forma qualquer, pode converter-se num elemento arquitectónico, pode transformar-se em arquitectura, sem que exista nem se necessite para tal de nenhuma justificação

Figura 128 ←

Quadro com as estratégias utilizadas em cada um dos projectos académicos referenciados no Caderno [B]

racional — que a arquitectura é arbitrária. Que o sentido, que a consolidação da sua racionalidade, é sempre mais uma aspiração do que um dado. Navegando pelo projecto e eliminando a capa do *hábito* e da *norma*, surge a dúvida, a suspeita da presença da **arbitrariedade**; que denunciada passa rapidamente a dissimulada, como um inaceitável pecado de que há que fazer-se perdoar.

O homem estrutura o seu pensamento a partir de um *marco orientador*, fonte ou referência de todo o conhecimento que a partir daí surja. Elemento essencial para o seu sentimento de segurança, de certeza e validação. Marco orientador que havia sido criado num exercício de liberdade mas cuja repetida utilização e o hábito que dela resulta, nos fizeram esquecer. (...) *em arquitectura a experiência histórica e sua interpretação constituíram uma permanente pré-existência de carácter objectivo que mantém o projecto arquitectónico alheado da noção de invenção como simples jogo fantasioso da imaginação. (...) aquelas normativas derivadas da experiência que se constituem em critérios de projecto, são o objecto constante e cambiante da nossa especulação teórica. As seguranças com as que o arquitecto pretende demonstrar o acerto da sua eleição ou sua criação (...) constituem o confuso e extenso limite entre a reflexão e a acção, que relaciona directamente o marco de referência, e que é já uma interpretação da nossa experiência histórica, com uma arquitectura determinada.*¹²

O reconhecimento da ausência de racionalidade, da liberdade em que foram geradas as normativas que estamos habituados a utilizar como validadores do projecto tanto abre a possibilidade da sua alteração como, simultâneamente, cria **inquietação** porque se anula o marco ou paradigma orientador. Como é que se valida o ponto zero ou a ideia fundacional do projecto que já percebemos ter surgido como um flash arbitrário?

Face à angustia que a liberdade que a arbitrariedade acarreta, *sente-se a exigência de estabelecer uma teoria, considerada sobre tudo como fundamento da prática, como um princípio de certeza do que se está a realizar*¹³, *sente-se a necessidade de fixar os critérios nos quais se há-de inspirar a projectação arquitectónica.*¹⁴ Surge a necessidade de critérios de verificação do projecto, da construção de um argumento que, como nos disse Trillo de Leyva são sempre a matéria variável do

12. Leyva, Juan Luis Trillo de. *El proceso de conocimiento: comparación, descripción, metáfora*, P.95

13. Rossi, Aldo. *Arquitectura para los Museos*. Seminário sobre *Teoría della progettazione architettonica*. Instituto Universitario de Arquitectura de Venécia, Veneza, 1966. In VV. AA., *Teoría della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968. P.1

14. *Ibidem*. P.1

confuso e extenso limite entre a reflexão e a acção, da relação que existe entre a teoria da arquitectura e a sua realização.

Como se pode formalizar tudo isto? Como podemos chegar a esta série de enunciados que constituem os fundamentos (lógicos) do projecto?

Se não aceitarmos, [como é o nosso caso], *a convenção global das normas formais (o problema dos estilos) como recorrência constante, ou pelo menos não as aceitamos como único princípio de autoridade*¹⁵, mas tal como afirmava Perrault procuramos uma arquitectura que procede de aplicar regras positivas, capazes de infundir sentido às construções, a exigência de certeza e generalidade conduz a um estudo do projecto focado nas metodologias ou procedimentos do *processo* que acompanha o seu fazer-se — *formatividade* —, a um processo sempre aberto de procura da forma e dos seus critérios de verificação, de certeza.

O reconhecimento da arbitrariedade e o afastamento das normativas que, por tradição actuam sobre o projecto, faz com que o arquitecto chegue (praticamente) de mãos vazias a cada circunstância. De certo modo nunca serve de nada o que se fez antes. É preciso saber sempre de novo. Cada projecto descobre e (re)cria os seus instrumentos. A **inquietação** surge face à amplitude infinita de possibilidades. É um processo doloroso que obriga à procura pela a essência das coisas face à ideia de que já as possuímos. Faz com que a janela não seja uma esquadria mas a o acto de olhar, de cruzar um elemento.

Chegar de mãos vazias não significa que cada projecto comece do zero. Porque, como vimos, a folha nunca está totalmente branca. Existe uma circunstância, um conjunto de pré-existências, locais e distantes, morfológicas, construtivas, programáticas, tipológicas, financeiras, etc., e não faz sentido começar do zero. Porque, não tenhamos ilusões: desenhamos sempre depois de outros. É nessa **circunstância** onde procuramos os argumentos que irão suportar o projecto.

O desejo de que, no final, o edifício parece ter estado sempre ali, vai-se conquistando por um processo de aproximações em que o primeiro passo tem a ver com a construção da leitura da própria circunstância. Os princípios, os enunciados lógicos, que regem a projectação, escreveu Le Corbusier, *significa formular com*

15. Leyva, Juan Luis Trillo de. *El proceso de conocimiento: comparación, descripción, metáfora*, P.95

*clareza os problemas; tudo depende disto, este é o momento decisivo.*¹⁶ O processo generativo da arquitectura é o acto de construir um plano de entendimento acerca da circunstância onde se irá inscrever o projecto. E por isso, porque a arquitectura selecciona tanto como cria¹⁷, a **mirada** é uma das atitudes primárias do projecto. A primeira constatação do arquitecto, o seu ponto de partida, talvez seja este: o mundo, ou a mirada que constói desse. O modo como miramos e classificamos, ordenamos essa informação é, em si, um acto de projecto; porque a mirada é uma construção, a construção que fazemos das coisas. Não apenas ocular mas mental. Um lugar entre a realidade e a ficção, um mundo maquinado e não uma realidade, porque é ela (a mirada) que constrói a realidade. A ambição da mirada arquitectónica exige que o arquitecto leve a sério a tarefa de se manter estrangeiro no mundo — e dentro de si mesmo.

Sequestrado pela inquietação de chegar *vazio*, animado pelo *sagrado instinto de não ter teorias*¹⁸, o arquitecto aventura-se (mesmo que de modo involuntário) a fazer *teoria em andamento*¹⁹, a descobrir os problemas, a hierarquizar, classificar, ordenar o conjunto de informações que lhe permitirão chegar à forma; *a escrever directamente o romance que é um modo muito directo de fazer teoria*.²⁰ O arquitecto escreve a sua obra a partir da incerteza e é isso o que lhe permite avançar, que o diverte e, ao mesmo tempo, o intriga.

*Se a arquitectura nasce de um traço, como escreveu Oscar Niemeyer, esse traço nasce já profundamente condicionado porque exige por antecipação que o arquitecto se integre nos problemas tão variados do trabalho a executar. A natureza do terreno, o ambiente em que será inserida a construção, o sentido económico que ela representa, etc. (...) a solução aparece e nela o arquitecto se detém entusiasmando como alguém que encontrou um diamante e o examina com a esperança de ser verdadeiro e, lapidado, transformar-se numa bela pedra preciosa.*²¹ Toda a informação que condiciona esse primeiro traço está condensada naquilo a que por convenção chama-mos intuição. O desenho que essa primeira linha assinala é apenas o registo gráfico

16. Trillo de Leyva, Juan Luis. *El proceso de conocimiento: comparación, descripción, metáfora*, sem data. P.??

17. Santa-Maria, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.14

18. Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego*. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

19. Vila-Matas, Enrique. *Perder Teorias*. 1.ªed. Teodolito, 2011. P.13

20. *Ibidem*. P.50

21. Niemeyer, Oscar. *Conversa de arquitecto*. Porto: Campo das Letras, 1997. P.9

de uma imagem arbitrária que nos flashou conforme a nossa intuição. O projecto é a tentativa de justificar e consolidar essas imagens arbitrárias de modo a que deixem de ser arbitrárias, ainda com mais croquis, maquetas, cortes, alçados e plantas.

Em suma, com a arbitrariedade de Rafael Moneo verificamos e informamos a sensação que trazíamos da experiência do projecto: a da liberdade que impera no gesto (profundamente) condicionado que é a arquitectura.

Da armação em volta do problema da adequação retiramos essencialmente duas lições.

1. A complexidade do fenómeno da arquitectura e a vontade de incluir tudo

*Hoje em dia levo tudo em conta, porque o que me interessa é a realidade. Nesse sentido, pode evocar-se a influência de Venturi. O banco de Oliveira de Azeméis, por exemplo, tem múltiplas relações com tudo o que o rodeia. Não se pode fazer uma classificação entre “boa” e “má” arquitectura; tudo que existe é importante e não se pode excluir nada dessa realidade.*²²

Em Robert Venturi, Álvaro Siza parece ter descoberto o Alvar Aalto complexo e contraditório que havia de transportar para a sua própria obra. É conhecida a evolução desde as primeiras casas até ao Banco de oliveira de Azeméis, que parece ter sido uma charneira importante no conjunto da sua obra. As casas vão progressivamente abandonando o isolamento do interior do lote para assumirem a frente de rua, não se protegendo ou seleccionando parte da envolvente com a qual se pretendiam relacionar, mas procurando incorporar tudo no projecto, estabelecer relação com tudo. Em Álvaro Siza e ao longo da prova fomos entendendo que a riqueza da arquitectura está precisamente ligada à capacidade de integrar e intersectar o maior número de níveis de complexidade, de resolução de problemas, de referências, etc., possíveis, não num sentido de uma ilustração desse conhecimento num edifício, mas num edifício como síntese onde tudo está simultaneamente presente.

O projecto que mira, adere (e também trai) à circunstância, foi-se revelando essencialmente matéria intersectiva, elemento transversal ao plano da mirada,

22. Siza, Álvaro. Entrevista com Laurent Beaudouin e Christine Rousselot, Porto, 1977

e por isso, possibilitador do fenómeno do *ambos*, da aquitectura do A e B —, elemento (re)conciliador, construtor e/ou mediador da **distância**. A arquitectura que nos marca procura sempre esse diálogo objecto-envolvente porque reconhece ao projecto a capacidade de construir cidade — é forma e forma cidade. Mais do que um objecto com uma configuração interessante, o desenho procura, na teia do plano de realidade que a mirada construiu, o espaço da sua pertinência — procura ser **oportuno**. Na complexa impureza da circunstância procura o(s) motivo(s) para a sua própria impureza, para **participar** na contínua **colaboração** que (re) faz a *pátria artificial do homem*.²³ Instala-se nas margens, nas fendas entre as entidades perfeitamente definidas, reconhece e articula o denso e poroso espaço da(s) **distância(s)**, o espaço ou membrana diferencial na dissolução dos binómios, através dos **limites** físicos que impõe. Constrói a **contiguidade**, a relação entre as camadas do habitar.

A complexidade operativa do processo arquitectónico justifica-se pela complexidade e quantidade de aspectos indiferentes entre si que a mirada alcançou e que o projecto integrar. A arquitectura não é uma disciplina racional lógica ou claramente definida. Insere-se numa categoria de arte impura uma vez que funde e justapõe coisas irreconciliáveis, como o conhecimento científico e crenças pessoais, a dedução lógica e a imaginação, as realidades e os sonhos. Só o processo artístico, da experiência directa do fazer consegue enfrentar e calibrar o que à partida é antagónico. Daí que, não sendo dedução lógica, a arquitectura implica sempre uma boa dose de arbitrariedade e de incerteza. Como escreveu Aldo Rossi, *arquitectura e política devem ser consideradas ciências, embora o seu momento criativo seja baseado em elementos de decisão*²⁴ — *opções* — um procedimento, isto é, uma construção discursiva de opções que, nos enlaça directamente com a dimensão cognitiva e analítica.

2. Estar dentro e estar fora do lugar

A inatingível perfeição da Arquitectura consiste em ser surpreendente e também, a

23. Rossi, Aldo. *Arquitectura para los Museos*. Seminário sobre *Teoría della progettazione architettonica*. Instituto Universitario de Arquitectura de Venécia, Veneza, 1966. In VV. AA., *Teorie della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968. P.2

24. *Ibidem*. P.2

*partir de algum momento, ser desde sempre parte de um lugar.*²⁵

Nas obras dos mestres comprovamos como conseguiram, estar dentro e fora, mirar e permanecer de olhos fechados, *passar com uma liberdade nova o que na verdade era uma liberdade antiga.*²⁶ Como souberam estar dentro e fora da circunstancia em que se inscreveram, caminhar com a liberdade de amnésicos, conservar a distância necessária apesar de a exercerem com uma intuição profundamente informada. Como souberam, entre a adesão completa, a submissão, e a autonomia autoritária, encontrar o equilíbrio necessário a cada situação. No fim de contas, terem deixado para trás uma gestação opressiva e poder de novo recuperar essa liberdade do espírito vago. Porque tão importante como respeitar as relações existentes, de aprender, estar dentro do lugar, é a capacidade de potenciar novas, de desaprender, de estar fora. De criar novos mundos ao mundo. *Porque a arquitectura pertence e simultaneamente não pertence ao mundo. Tem medidas finitas mas não se consegue abarcar totalmente. Dá a entender que para a sua criação foi preciso conhecer e aceitar uma liberdade incomparável.*²⁷

*Rasgar as gramáticas*²⁸, *perder países*²⁹, *perder teorias.*³⁰

Entre o sonho e a realidade: condições de alojamento do projecto

Do artigo de Rafael Moneo ficou ainda a ideia de que a história da arquitectura se confunde com a história dos esforços para apagar a presença da arbitrariedade. Mas porque tiveram, quase sempre, os arquitectos a necessidade de criar andaimes

25. Siza, Álvaro. *O tempo desenha a Arquitectura*. In Siza, Álvaro. *02 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2018. P.22

26. Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005. P.12

27. *Ibidem*. P.120

28. Referência à carta que Fernando Pessoa escreveu a Cabral do Nascimento: *Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este facto tão presente, que não saiba que o tem presente – que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes, e na ligação d'essas partes umas às outras. Compreenda isto até á inconsciencia. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as grammaticas. Reduza a pó todas as coherencias, todas as decencias, e todas as convicções. Feita sua aquella, a unica regra de arte, pode desvairar á vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espirito todas as liberdades, que elle nunca tomará a de o tornar mau poeta. O resto é a literatura portugueza.*

29. Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego*. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

30. Vila-Matas, Enrique. *Perder Teorias*. 1.ªed. Teodolito, 2011. P.85

teóricos para fazer-se perdoar da arbitrariedade, para que a arquitectura pudesse conceber-se e mostrar-se sempre sujeita a formas justificadas e não gratuitas? Em tom de confissão devo dizer que não tenho resposta. Mas por alguma razão que a vida profissional me começa a desvendar, agrada-me a possibilidade que Fernando Troyano lançou a Rafael Moneo na contestação que fez ao artigo — *Porque a arquitectura não é só coisa de arquitectos, mas sim resultado de um diálogo entre eles e a sociedade. E à sociedade sempre lhes custou, e vai continuar a custar aceitar, que a forma em arquitectura careça de fundamento racional.*³¹

Uma primeira experiência profissional, que foi possível ter em paralelo com a prova, permitiu ir pensando a distância entre o aprendizado da escola, o sonho, e a realidade, as condições actuais de produção da arquitectura. Entre o sonho da escola e a realidade do trabalho de gabinete, impõe-se um filtro, um conjunto de limitações, de condicionantes técnicas, construtivas, legais, de relação com o cliente, financeiras,... que parecem impossibilitar, ou pelo menos dificultar, aquilo que se sonhou de forma mais livre, menos restrita, menos rigorosa, na escola. Porque agora se trabalha mais com matéria mais do que com linhas. A leviandade do sonho ganha peso e restrições. A liberdade de manipular o real que o distanciamento da escola permitia enfrenta agora o implacável rigor que exige o trabalho no escritório como preparação e acompanhamento de obra. A nebulosa do projecto precisa de tomar contornos de implacável rigor. É preciso, para além de ter ideias, (saber) construir ideias.

O trabalho quer era pessoal e inconsequente fisicamente, apenas validado pelo professor, conta agora com uma equipa de técnicos de várias natureza, desde a concepção à construção do projecto, e muitas vezes com interesses e vontades diferentes, que importa coordenar e acondicionar no projecto de arquitectura. Conta desde o princípio com a relação, nem sempre positiva, entre arquitecto e cliente/dono de obra. Conta ainda com um longo acumular de questões legais que precisam ser cumpridas, ainda que muitas vezes incompreensíveis e invasivas à disciplina, desde definições de linguagem, obrigações de cópia de fragmentos, cotas de moda, alinhamentos, etc.

31. Contestación del Exmo. Sr. D. Fernando de Téran Troyano ao discurso de Rafael Moneo. In Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005.

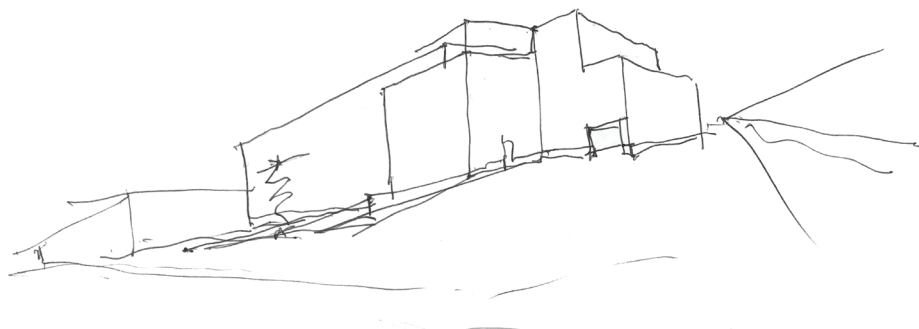


Figura 129
Estudo da volumetria do edifício industrial.

O que a (curta) experiência no real parece revelar é que o diálogo entre todas estas personagens e instituições, que na sua grande maioria desconhece as questões disciplinares da arquitectura e mesmo conhecendo lhes são pouco sensíveis, implica uma capacidade de transmissão e comunicação assente em argumentos pragmáticos, funcionais, técnicos ou financeiros — racionais. Um trabalho de resiliência para que a solução resista (pelo menos) até ao final da obra.

A necessidade de resposta a todas estas condicionantes vai actuando como atenuante/antídoto face à arbitrariedade. Existem edifícios onde as restrições funcionais, legais e técnicas são de tal modo contundentes que quase transformam a resposta a todas essas necessidades no próprio edifício. A necessidade actua como antídoto/atenuante da arbitrariedade.

Um dos primeiros trabalhos realizados em contexto real foi o da expansão de um edifício fabril de grandes dimensões. Um edifício industrial corrente em estrutura metálica revestido a chapa perfilada com um embasamento contínuo em betão aparente. O edifício incorpora um conjunto composto por vários outros que lhe são, em tudo, semelhantes. Está estruturado por secções que correspondem à área útil necessária ao funcionamento das máquinas de tratamento da matéria prima, e que vão sendo acrescentadas como camadas, conforme o crescimento da própria empresa. Um contínuo (re)fazer do limite do edifício que implica que o projecto anterior preveja e deixe bases que possibilitem o aparecimento do seguinte.

As dimensões que ordenam toda a construção são as necessárias ao bom funcionamento das máquinas e da panóplia de acessórios a que a ele estão associados: tubagens, canalizações, silos, cisternas, cais de cargas e descargas, zonas de manobra, passadiços, terraços e pátios técnicos, coretes, plataformas

multiusos e respectivos acessos, espaços de múltiplas alturas, uma sobreposição infernal de níveis e sub-níveis. Um eixo principal com infinitas derivações. Multiplicando-se necessariamente os acessos, as escadas e os passadiços. Cada máquina exige um determinado pavimento, tijoleiras metálicas, mosaicos, betonilhas, uma determinada pintura, um conjunto de acessos a cotas variáveis. Até um simples empilhador para poder ser usado num terraço determina uma longa lista de acabamentos sobrepostos à laje.

Entre a fábrica e a casa muda essencialmente uma questão de dimensão e aumenta a confusão, o ruído introduzido pelas necessidades técnicas. Mas o pensamento que orienta a acção do arquitecto é semelhante. As soluções partem sempre da leitura das condicionantes. A fábrica continua, ou está ainda mais ligada à envolvente, não está isolada. Não é o carteiro que toca na campainha mas o camião que chega ao cais para descarregar a matéria-prima que carregou noutro ponto qualquer e que precisou de uma articulação para ali chegar, de um espaço de manobra, de um cais para a descarga para os silos de fumos negros, para outro espaço de tratamento da matéria, para o espaço das misturadoras, etc.

É preciso controlar o seu impacto nessa envolvente. Controlar a volumetria naturalmente excessiva, tratar o arranjo dos espaços exterior de modo a gerir o afastamento necessário para garantir uma boa relação. Neste caso passou, por exemplo, pela construção de tapa-vistas com painéis acústicos que garantam que o ruído que toda a parafernália de maquinaria que habita a sua cobertura produz não chegue aos edifícios vizinhos e em simultâneo permitiram ter um controlo na volumetria complexa do edifício. Para que a fábrica transmita enquanto edifício a clareza da racionalidade que lhe deu origem, mas não lhe seja uma resposta imediata, directa.

Há ainda que garantir o conforto dos homens que ali vão trabalhar, há que introduzira delicadeza da sua escala na máquina que domina o edifício. Perceber onde chegam, onde estacionam o seu transporte pessoal, como se equipam para o trabalho, para onde vão. Resolver com eficiência e segurança acessos, percursos de fuga, etc. Modelar guardas, corrimãos de modo a que possam ser repetidos sempre que necessários e de forma a que seja possível manter uma coerência formal com custos controlados.

Um conjunto de dezenas, centenas de factores, muitas vezes opostos, que é preciso conciliar.

Falamos da fábrica por ser o caso mais claro (dos que tive oportunidade de

participar) do exultar do que “o sonho”, a escola e a realidade têm de divergente — o exultar do rigor e da técnica, a materialidade, a presença do real. Onde a necessidade de dar resposta a tudo isto é tão forte que funciona como antídoto à arbitrariedade. Mas é precisamente neste paradoxo que acredito que habita a arquitectura do “e”. Ainda que na maioria dos projectos esta relação entre necessidade e forma não seja tão imediata, este projecto permitiu perceber que o confronto com essas exigências do real não matam o sonho, mas alimentam a esperança de uma arquitectura que encontra no desejo da adequação, na mirada da circunstancia, na capacidade cruzar mundos opostos, de gerar contiguidade, a razão da sua forma.

Apesar de o real parecer o açougueiro do sonho da escola, pelo grau de complexidade que impõe àquilo que era, até então imaterial e pessoal, contornável, acredito que esta barreira deva ser o motivo de salvaguarda ou até do rejuvenescimento do sonho que esta prova representa, o de uma arquitectura do “e”, do ambos. Ao aceitarmos a complexidade do real, invertemos a questão e fazemos com que seja a realidade a informar a ideia, a dar-lhe a capacidade de ser matéria intersectiva. As condicionantes são o alimento do projecto. E por isso o trabalho em contexto real poderá continuar a alimentar o sonho e até mesmo a eliminar alguns dos seus excessos, no sentido de os fazer conviver. Que a realidade informe a intuição para que ela continue a operar o projecto.

Por tudo isso, é como se a *casa* que sou e que fundei no sonho que a escola me foi desvendado, mais rica em sonho do que em realidade, precisasse agora de assentar nessa realidade, nas condições actuais de produção da arquitectura, para se fundar definitivamente com a gravidade necessária.

O que eu gostava de um dia
poder encontrar nas minhas
intervenções (nas palavras de
Fernando Távora)

Explicando-me

Sendo sempre eu, ser sempre circunstancial, sempre igual a mim próprio e sempre diverso de acordo com a circunstância — uma espécie de definição de tradição segundo António Sardinha — “tradição = permanência na continuidade”. Vencer portanto a distância que medeia entre o homem que é sempre igual a si próprio e sempre diferente — entre o que é estável e o que é flutuante — entre o que é ele e o que são os outros e as coisas — entre o monumento (fixo, rígido, estável) e o barroco (móvel, instável, alterável) — a riqueza das situações — o homem que diz porra com o mesmo à vontade clareza e rigor com que diz V.Excelência, que veste uma casaca ou um fato-de-banho, que fala com o Ministro ou com a cozinheira, com o branco e com o preto, que ama a sociedade e a boa mesa, que ama tanto o longínquo do sonho como o concreto do dia a dia, que goza uma festa de velhos ou uma festa de jovens, etc, etc.

*

O homem que diz “faz de cada momento uma vida” <inscrição que eu queria colocar na porta do J.[?]>, dando ao infinitamente pequeno valor igual ao infinitamente grande, etc, etc.

*

“o artista nunca se repete” diz-se com frequência, e creio ser verdade porque o artista que se repete é o académico que é sempre ele e uma circunstância única — esta posição dá aos meus edifícios uma grande variedade — resultado do seu circunstancialismo — e uma frande unidade resultante do meu pessoalismo — e é fácil prova-lo, olhando para todos eles —

tão diferentes ... e tão iguais.

Bibliografia

Álvaro Siza: 1986 - 1995. Editado por Luiz Trigueiros e textos de Álvaro Siza et al. Monografias Blau. Lisboa: Editorial Blau, 1995.

Aparicio, Luz Fernández-Valderrama. *La construcción de la mirada: tres distancias de la modernidad*. Dissertação de Doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999.

Bandeira, Pedro; Lopes, Diogo Seixas; Moura, Eduardo Souto de e Ursprung, Philip. *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*. 1.^a ed. Porto: Dafne Editora, 2011.

Binet, Hélène; Hauser, Sigrid e Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*. Zurique: Scheidegger & Spiess, 2007.

Byrne, Gonçalo. *Gonçalo Byrne: a intimidade dos espaços*. Editado por Maria Milano e Roberto Cremascoli. A casa de quem faz as casas, n.º10. Matosinhos, Portugal: Cardume Editores, 2016.

Castanheira, Carlos; Fernandes, João e Siza, Álvaro. *Álvaro Siza: expor, on display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.

Castanheira, Carlos; Higino, Nuno; Porcu, Chiara e Siza, Álvaro. *As cidades de Álvaro Siza*. 1.^a ed. Lisboa: Figueirinhas, 2001.

Cohen, Jean-Louis; Le Corbusier e Pere, Richard. *Le Corbusier: an atlas of modern landscapes*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2013.

Eduardo Souto Moura. Editado por Luiz Trigueiros e textos de António Angelillo e Paulo Pais. Monografias Blau. Lisboa: Editorial Blau, 2000.

Espuelas, Fernando. *Madre materia*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2009.

Goethe, Johann Wolfgang von. *O jogo das nuvens*. 2.^aed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. In Heidegger, Martin. *Ensaio e conferências*. Coleção Pensamento Humano. 8.^a ed. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária de São Francisco, 2012, p.125-141.

Helder, Herberto. *Os passos em volta*. 1.^a ed. Porto: Porto Editora, 2015.

Helder, Herberto. *Photomaton & vox*. 6.^a ed. Porto: Porto Editora, 2015.

Higino, Nuno. *Álvaro Siza: anotações à margem*. Paris: Nota de Rodapé, 2015.

Howe, Thomas Noble e Maciel, M. Justino. *Vitrúvio: tratado de arquitectura*. Lisboa: IST Press, 2006.

Kahn, Louis, *Amo los Inícios*. In Noberg-Schulz, Christian e Digerud, J. G.. *Louis Kahn: Idea e imagen*. Madrid: Xarait, 1981

Le Corbusier. *Mensagem aos estudantes de arquitectura*. Martins Fontes, 2006.

Le Corbusier e Moura, Carlos Eugênio Marcondes de. *Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Leyva, Juan Luis Trillo de. *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilha: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001.

Leyva, Juan Luis Trillo de. *El processo de conocimiento: comparación, descripción, metáfora*, sem data.

Leyva, Juan Luis Trillo de e García-Posada, Ángel Martínez. *La palabra y el dibujo*. Madrid: Lampreave, 2012.

Machabert, Dominique e Siza, Álvaro. *Palavras sem importância*. Saint-Étienne: L'Université, 2002.

Mendes, Manuel. *Do esquecimento para além da arte : do nomadismo ao erotismo*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010.

Mendes, Manuel. *Fernando Távora : minha casa*. Porto: FIAJMS Faup, 2013.

Mendes, Manuel. *Sobre o projeto de arquitectura de Fernando Távora*. Porto: Faup Publicações, 2015.

Mendes, Manuel. *Construir um paraíso perdido: por uma casa livre Alfredo Matos Ferreira, Álvaro Siza: habitação, Parede, projecto, 1961-67: desenrolar uma experiência de desenho como lugar de ensaio*. 1.^a ed. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

Mies van der Rohe. Editado por Luiz Trigueiros e Paulo Martins Barata e textos de Yehuda E. Safran. Monografias Blau. Lisboa: Editorial Blau, 2000.

Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.

Moneo, Rafael. *Sobre o Conceito de Arbitrariedade em Arquitectura*. Discurso lido no

acto da recepção pública à Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. 2005.

Moneo, Rafael. *Rafael Moneo: apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Moura, Eduardo Souto de, Graça Correia e Ricardo Merí. *Eduardo Souto de Moura: arquitectura 2005- 2016: habitar*. TC cuadernos, Série dédalo, n.º 124/125. Valência: General de Ediciones de Arquitectura, Junho 2016.

Moura, Eduardo Souto de, e Nufrio, Anna. *Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

Niemeyer, Oscar. *Conversa de arquitecto*. Porto: Campo das Letras, 1997.

Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2016.

Pallasmaa, Juhani. *Essências*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018.

Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego*. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

Rodrigues, António Jacinto. *Teoria da arquitectura: o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*. Série dois argumentos seis lições, n.º 1, 1.ª ed. Porto: Faup Publicações, 1996.

Rodríguez, Juan; Seone, Carlos. *Siza by Siza*. AMAG editorial, 2015.

Rossi, Aldo. *Arquitectura para los Museos*. Seminário sobre *Teoría della progettazione architettonica*. Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, Veneza, 1966. In VV. AA., *Teoría della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968.

Rossi, Aldo. *Posicionamientos*. 1.ª ed. Editorial Gustavo Gili, 2018.

Sandino, Fernando Villanueva. *Construir sobre el pasado. Rehabilitación y ciudad histórica: 1ª Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O.. C.O.A.A.O*, Sevilha, 1982.

Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005.

Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*. Escritos de arquitectura. Madrid: Lampreave, 2011.

Santa-María, Luis Martínez. *Sólo hay una puerta, no una respuesta: apuntes sobre el alumno, el profesor y el maestro*. Encontro e Lançamento do livro *Intersecciones*. Centro de Astrofísica da Universidade do Porto, Porto, Junho 2015.

Só nós e Santa Tecla: a casa de Caminha de Sergio Fernandez. Editado por André Tavares e Pedro Bandeira e textos de Alexandre Alves Costa et. al. 1.^a ed. Porto: Dafne, Editora 2008.

Siza, Álvaro. *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto*. Porto: Faup Publicações, 2003.

Siza, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009.

Siza, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009.

Siza, Álvaro. *02 Textos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2018.

Siza, Álvaro, e Centre de Création Industrielle. *Álvaro Siza, architectures 1980 - 1990*. Paris: Centre de Création Industrielle, 1990.

Somoza, Manuel. *Álvaro Siza conversas no obradoiro*. Castro Caldelas: Verlibros, 2007.

Tavares, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. 1.^a ed. Alfragide: Caminho, 2013.

Távora, Fernando. *Teoria Geral da Organização do Espaço: Arquitectura e Urbanismo. A Lição das Constantes*. Porto: Faup Publicações, 1993.

Távora, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 2008.

Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

Vila-Matas, Enrique. *Perder Teorias*. 1.^aed. Teodolito, 2011.

Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014.

Revistas

Álvaro Siza, 1958-2000. *El croquis*, n.º68/69+95, 2000.

Álvaro Siza Vieira. *Revista Arqa*, n.º25, 2005.

Le Corbusier: an atlas of landscapes. *Arquitectura Viva*, AV monografías, n.º176, 2015.

Moneo, Rafael. *Paradigmas – Entre la fragmentación y la compacidad*. *Arquitectura Viva*, n.º66, 1999.

Vídeos / Conferências

Couto, Mia. *Repensar o pensamento. Fronteiras do Pensamento*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahb9bEoNZaU> (consultado em 3 Junho 2017).

Martínez Santa-María, Luiz. *Prática(s) de Arquitectura*. Faculdade de Arquitectura da U.Porto, Porto, 2012. Disponível em: <https://www.tv.up.pt/videos/sorot6mh?page=3&type=video> (consultado em 10 Março 2017).

Mendes, Manuel. *Despertadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas*. Seminário Internacional sobre *Rehabilitación y mejoramiento de Barrios: investigación, gestión y acción*. Sevilla, 2012. Disponível em: <http://obiter.us.es/index.php/categories/938-user-65-vuo9tmaz2il1wf> (consultado em 16 Novembro 2017).

Moura, Eduardo Souto de. *Álvaro Siza. 5 tardes 5 nomes*, 2012. Disponível em: <https://tv.up.pt/videos/myiwmpit> (consultado em 29 Março 2018).

Moura, Eduardo Souto de. *O que aprendi com a arquitectura?. Ciclo de conferências Em Trânsito*. Casa da Música, Porto, 22 de Janeiro de 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/18320317> (consultado em 15 Fevereiro 2017).

Rocha, Paulo Mendes da. *Tudo é projecto*. Conversa entre Paulo Mendes da Rocha e Carlos Magno. Casa das Artes, Porto, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/221292901> (consultado em 6 Janeiro 2018).

Siza, Álvaro, e Iain Dilthey. *Having a cigarette with Álvaro Siza*. Documentário. Solofilmproduktion, 2016.

Valderrama, Luz. *Prática(s) de Arquitectura*. Faculdade de Arquitectura da U.Porto, 2012. Disponível em: <https://tv.up.pt/videos/ssyqeubo> (consultado em 15 Maio 2017).

Zumthor, Peter. *Presence in Architecture, Seven Personal Observations*. David Azrieli School of Architecture, Tel Aviv University, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBKcmspiVsY&t> (consultado em 10 Março 2017).

Créditos de imagens

- Figura 1** Eduardo Souto de Moura: *Atlas de parede Imagens de Método*, 2011. P.9
- Figura 2** Niemeyer, Oscar. *Conversa de arquitecto*, 1997. Capa
- Figura 3** Howe, Thomas Noble e Maciel, M. Justino. *Vitruvius: tratado de arquitectura*. Lisboa: IST Press, 2006.
- Figura 4** https://lh3.googleusercontent.com/-6N6XDMjv1Os/WzEUS9ikCkI/AAAAAAAAAGg/F-yXBV-XOm8L0_21Bh9tJg_ZEKS9DOfuQCHMYCw/sv116_thumb2_thumb?imgmax=800
- Figura 5** <http://www.unav.es/ha/003-ORDE/freart-paralele/frea-057.jpg>
- Figura 6** https://www.classicist.org/wp-content/uploads/2014/04/_pagebody/Fig-1.jpg; https://www.classicist.org/wp-content/uploads/2014/04/_pagebody/Fig-4.jpg; https://www.classicist.org/wp-content/uploads/2014/04/_pagebody/Fig-5.jpg
- Figura 7** Le Corbusier. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, 2004. P.79
- Figura 8** https://78.media.tumblr.com/5b98ff12ce6106b45408c8b43fe50bb3/tumblr_nmckvosXna1un0kiuo1_400.png
- Figura 9** Eduardo Souto de Moura: *Atlas de parede Imagens de Método*, 2011. Fig.201
- Figura 10** Álvaro Siza, 1958-2000. El Croquis. P.101
- Figura 11** Rodrigues, António Jacinto. *Teoria da arquitetura: o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*, 1996. P.47
- Figura 12** Álvaro Siza, 1958-2000. El Croquis. P.107 e 103
- Figura 13** Rodrigues, António Jacinto. *Teoria da arquitetura: o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*, 1996. P.9
- Figura 14** Rodríguez, Juan; Seone, Carlos. *Siza by Siza*, 2015. P.248
- Figura 15** 209185_411905695531305_313239572_o.jpg; 328557_408245569230651_1848256341_o.jpg
- Figura 16** Siza, Álvaro. *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto*, 2003. P.113
- Figura 17** Siza, Álvaro. *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto*, 2003. P.113
- Figura 18** Fotografia do autor a um elemento patente na exposição no museu de Serralves (Porto), *Álvaro Siza: Matéria Prima*, 2017; <http://www2.arquitecturaviva.com/Imagens/Sumarios/AViva66-lfg.JPG>
- Moneo, Rafael. *Paradigmas – Entre la fragmentación y la compacidad*. Arquitectura Viva, 1999. P.15
- Figura 19** Rodrigues, António Jacinto. *Teoria da arquitetura: o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*, 1996. P.81
- Figura 20** Siza, Álvaro. *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto*, 2003. P.139
- Figura 21** Siza, Álvaro. *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto*, 2003. P.97
- Figura 22** Rodríguez, Juan; Seone, Carlos. *Siza by Siza*, 2015. P.242
- Figura 23** Rodrigues, António Jacinto. *Teoria da arquitetura: o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*, 1996. P.80
- Figura 24** Siza, Álvaro. *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: percursos do projecto*, 2003. P.145
- Figura 25** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 2. P.75
- Figura 26** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 4. P.184
- Figura 27** https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1476954307/mhkmaffo33mxkyazxg0o/brother-klaus-field-chapel.jpg
- Figura 28** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 2. P.26
- Figura 29** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.17
- Figura 30** <https://i.pinimg.com/236x/a2/77/a4/a277a435bd37d061550a38ad5f7ff95--thermal-baths-turkish-bath.jpg>

- Figura 31** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.22
- Figura 32** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.32
- Figura 33** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.34
- Figura 34** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.37
- Figura 35** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.170
- Figura 36** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.38
- Figura 37** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.38
- Figura 38** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.58
- Figura 39** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.130
- Figura 40** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.40
- Figura 41** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.59
- Figura 42** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.63
- Figura 43** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.75
- Figura 44** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.84
- Figura 45** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 2. P.45
- Figura 46** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.88
- Figura 47** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.82
- Figura 48** Thermal Bath, Vals, Switzerland, Domus 789, Novembro de 1997. P.30
- Figura 49** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.91
- Figura 50** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.56
- Figura 51** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor-Therme Vals*, 2007. P.79
- Figura 52** Fotografias do autor
- Figura 53** Fotografias e desenho do autor
- Figura 54** Fotografias e desenhos do autor
- Figura 55** Fotografias do autor
- Figura 56** Fotografias do autor
- Figura 57** Desenho do autor
- Figura 58** Desenhos do autor
- Figura 59** Desenhos do autor
- Figura 60** Fotografias do autor
- Figura 61** <http://www.trienaldelisoa.com/theformofform/wp-content/uploads/2016/03/07EXHISines-1000x600.jpg>
- Figura 62** Desenhos do autor
- Figura 63** Desenhos do autor
- Figura 64** Desenho de Álvaro Siza, Caderno preto de 1979. P.47 - <https://www.drawingmatter.org/publications/siza-dmcsb31/>
- Figura 65** Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, 1996. Verso da capa
- Figura 66** Quadro do autor
- Figura 67** Adaptação do autor ao esquema *Buildings as Social Objects*
- Figura 68** https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-960/public/images/coverimage_0.jpg
- Figura 69** Desenho do autor
- Figura 70** <http://utopiangureen.com/wp-content/uploads/2017/06/Picasso-Constellations-utopiangureen-utopian-green-3.jpg>
- Figura 71** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 2. P.135
- Figura 72** Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*, 2011. P.24
- Figura 73** (planta de construções) Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*, 2005. P. 49; (fotografia de obra) Espuelas, Fernando. *Madre materia*, 2009. P.91; Fotografia do autor
- Figura 74** Zumthor, Peter. *Atmosferas*, 2009. Capa
- Figura 75** https://78.media.tumblr.com/02c979fe97e966cf42680f77d83873b3/tumblr_oll31yIhV81rwzw96o1_1280.jpg
- Figura 76** http://moussmagazine.it/app/uploads/01-kishio-suga_appearing-space_1982-e1478512536765.jpg
- Figura 77** http://moussmagazine.it/app/uploads/10-kishio-suga_the-gap-of-earth-tremor_1976-e1478517340112.jpg
- Figura 78** http://www.nicholasfoxweber.com/albums/1-e-corbusier-powerpoint/slide77/?uploaded_to=17515;http://1.bp.blogspot.com/-irHJTjLOBIA/Uc2YuQj2f8I/AAAAAAAAA64/FxVese-aiMk/s1600/louise+bourgeois+house.jpg

- Figura 79** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 3. P.110
- Figura 80** <http://floresenelatico.es/cuerpo-y-paisaje/>
- Figura 81** Espuelas, Fernando. *Madre materia*, 2009. P.157;
Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 3. P.8 e 10
- Figura 82** <http://www.richardlong.org/Images/2011scupgrades/nomad.jpg>
- Figura 83** Chiaramonte, Giovanni. *A medida do Ocidente*. P.101
- Figura 84** Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*, 2011. P.12
- Figura 85** https://static.picto.fr/wp-content/uploads/2014/10/PICTO_LUCIEN_HERVE.jpg
- Figura 86** Eduardo Souto de Moura: *atlas de parede, imagens de método*, 2011. Fig.189
- Figura 87** <https://ludwig-mies-van-der-rohe.divisare.pro/projects/376075-farnsworth-house>
- Figura 88** Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*, 2005. P. 58;
- Figura 89** https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1476954307/m7dq8ksibgfcc17t3ljk/brother-klaus-field-chapel.jpg
- Figura 90** Fotografia do autor a um elemento patente na exposição no museu de Serralves (Porto), *Álvaro Siza: Matéria Prima*, 2017
- Figura 91** Rodríguez, Juan; Seone, Carlos. *Siza by Siza*, 2015. P.306
- Figura 92** <http://paintingdb.com/art/xl/10/9475.jpg>
- Figura 93** <https://www.youtube.com/watch?v=1pIWZqqVbr0>
- Figura 94** https://www.youtube.com/watch?v=x7DWz_jMtR4
- Figura 95** Le Corbusier. *Mensagem aos estudantes de arquitetura*, 2009. P.20
- Figura 96** <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado/img/big/0443.jpg>;
<https://galeriasdeartebarcelona.com/wp-content/uploads/2018/07/Cecil-Beaton2.-Salvador-y-Gala-Dali-1936.jpg>
- Figura 98** (fotografia de época) <https://veredes.es/blog/wp-content/uploads/2017/01/El-Pabellón-de-Alemania-en-la-expo'29-de-Barcelona-1024x653.jpg>;
(planta) <https://i.pining.com/originals/c2/e7/60/c2e760db25d3aa6b85f17fc222dce83f.jpg>;
(estado actual) Fotografia do autor
- Figura 99** Mendes, Manuel. *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora*, 2015.
- Figura 100** *Le Corbusier: an atlas of landscapes*. AV monografias, 2015. Fotografia de capa
- Figura 101** Eduardo Souto de Moura: *atlas de parede, imagens de método*, 2011. Fig.43
- Figura 102** Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*, 2011. P. 50
- Figura 103** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 1. P.141 e 148
- Figura 104** Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*, 2011. P. 108
- Figura 105** *Álvaro Siza: expor, on display*, 2005. P.145
- Figura 106** http://architectsandartisans.com/blog/wp-content/uploads/an-atlas-of-modern-landscapes/moma_lecorbusier_img1.jpg
- Figura 107** http://1.bp.blogspot.com/_HMTcR_29J-w/TMjpBAhN-sI/AAAAAAAAFA8/KhMjyaWnMi4/s640/15.jpg
- Figura 108** <https://www.moma.org/collection/works/87528>;
<https://www.moma.org/collection/works/199090>
- Figura 109** <https://artchive.ru/res/media/img/ox800/work/a14/393345.jpg>
- Figura 110** Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*, 2011. P. 208
- Figura 111** https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/613188779/largeReneBurriFrance._Paris._16th_a_rondissement._24_rue_Nungesser-et-Coli._Apartment-atelier_LE_CORBUSIER_%281931-1934%29__holding_one_of_his_drawings_against_light_at_window._1960..jpeg?1488271740
- Figura 112** Santa-María, Luis Martínez. *El libro de los cuartos*, 2011. P. 210
- Figura 113** <https://images.freeimages.com/images/premium/previews/1405/14059499-pantheon-dome.jpg>
- Figura 114** <https://noomuu.files.wordpress.com/2017/02/fronteras-limites-paisaje-nomu-architecture-arquitectura-00.jpg>
- Figura 115** https://thelyingtruthofarchitecture.files.wordpress.com/2011/08/1-5451_127433685378_56200560378_3455255_2710976_n1.jpg

- Figura 116** <https://i.pinimg.com/originals/a2/a8/85/a2a885f4dbd04602b9d75c6800a3373c.jpg>
- Figura 117** Rodríguez, Juan; Seone, Carlos. *Siza by Siza*, 2015. P.241
- Figura 118** Zumthor, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*, Volume 1. P.41
- Figura 119** <https://i2.wp.com/www.slowspace.org/wp-content/uploads/2017/10/door-handles-at-the-Villa-Mairea-by-Alvar-Aalto-1.pg?resize=720%2C720&ssl=1>
- Figura 120** Rodríguez, Juan; Seone, Carlos. *Siza by Siza*, 2015. P.263
- Figura 121** https://www.1000museums.com/art_works/edward-hopper-morning-sun?from=artists
- Figura 122** <https://www.moma.org/collection/works/79270>
- Figura 123** <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5353/woman-bed>
- Figura 125** Desenho cedido pelo escritório do Arquitecto Eduardo Souto Moura
- Figura 126** Le Corbusier. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, 2004. P.10
- Figura 127** Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2011. P.135
- Figura 128** Quadro do autor
- Figura 129** Desenho do autor

Anexos

Um mapa e uma carta de navegação de uma fase
intermédia do trabalho (sem actualização) que
permitiram fundar este documento

SÍNTESE DA CARTA DE NAVEGAÇÃO

OS MEUS PROJECTOS procuram encontrar no lugar e nas pessoas as razões/as regras positivas da sua criação. Trata-se de assumir o pressuposto de que não existem formas isoladas – existe um sentido de relação, um sentido colectivo onde é necessário fundar o novo projecto individual. O desejo maior é o de que a forma se transforme em presença. Que se inscreva no sítio, se integre, crie continuidades, procure contiguidades, se transforme em plataforma de vida, que o arquitecto, mais do que protagonismo procure, numa atitude de complementaridade, revelar aos outros “o que sempre ali esteve”. Sem arquitectura, não tem sentido falar de interior e exterior, porque é ela que os cria. Desde essa intimidade, o núcleo que o projecto é responsável por albergar e proteger até ao exterior, os espaços de transição são os que mais merecem atenção em todos os projectos.

As 3 tentativas: o corpo da arquitectura, o uso e a identidade são as tónicas da estratégia/do princípio gerador da arquitectura nos 6 projectos apresentados. A entrega final, como estado mais avançado de um exercício escolar, tem, contudo, a invariável esperança de ser uma síntese coesa das 3 tentativas, qualquer que tenha sido a sua tónica inicial.

Pela ingenuidade e imediatez que o ambiente escola favorece, os projectos não cumprem a ideia de surgirem dos problemas do lugar, usam antes o lugar como pretexto para um exercício de exploração formal. A ideia de lugar, que surge no início de cada projecto, como análise: levantamentos, inquéritos, desenhos, fotografias – é depois posta de parte. O lugar é depois a desculpa para o projecto e não a razão do mesmo – evita-se o confronto.

O meu desejo é que o fenómeno da arquitectura e o(s) fenómeno(s) do lugar se encontrem/confrontem no projecto.

O PROBLEMA

Como é que a leitura/interpretação/reconhecimento/mirada que faço desse lugar/circunstância e dos seus problemas me (in)forma o processo generativo da arquitectura?

O lugar como instrumento de ordem no processo de projecto.

Como eu ao ler o lugar e as suas problemáticas consigo traduzi-los no meu acto de fazer arquitectura - Processo- como é que os problemas do lugar podem ser a origem do projecto de arquitectura

Como construir o projecto na sombra da estrutura existente - uma arquitectura que se mova entre conflitos

Procurar os pontos/os espaços onde o meu projecto intersecta o colectivo no qual me quero integrar - a espessura/os sabores dos limites

Ler para escrever

COMO?

Pelo(s) limite(s). Interessa-me pensar a fronteira, não apenas pela forma, mas como resultado da relação entre as preocupações das três tentativas - procurar a linha que os une – os mundos interiores e exteriores, novos ou de circunstância – uma contiguidade construída/conquistada em vários níveis que se habitam e permeiam. A fronteira assim entendida também é lugar, construído ou não-construído. Têm portanto espessuras/sabores diferentes, calibradas pelo arquitecto.

Seria importante estudar os vários níveis/distâncias e a espessura que foram adquirindo ao longo do processo em que se informaram no lugar.

OS ARQUITECTOS CONVOCADOS

Siza trouxe-me o controlo da forma pela geometria, que procura a sua razão de ser nos acidentes do terreno - a manipulação da forma da fronteira e a forma do espaço; o lugar como pretexto para um exercício de geometria e o projecto como solução dos problemas da circunstância. O Zumthor é o agitador. Quando aparece no meu percurso, aparece na necessidade de negação da forma como princípio de projecto (5ºano). Quando a escala mudou e deixou de existir a referência formal directa levantou-se a questão: como é que eu posso fazer arquitectura sem ser pela manipulação da forma?

Os processos parecem ser opostos. Para mim tornaram-se complementares. Ambos partem de uma mirada do lugar, e ambos querem terminar com um edifício inscrito, integrado nesse lugar. As estratégias e os instrumentos generativos da arquitectura, é que são diferentes. O esquisso linear e o esboço a carvão, a maquete branca ou a maquete com os materiais de construção,... O meu processo parece alinhar-se com as preocupações de ambos, enquanto que estratégias e instrumentos são tangentes a ambos. O objectivo seria construir uma leitura dos projectos-de-arquitectura de Siza e Zumthor para dar espessura aos meus argumentos.

“CONCLUSÃO” E DERIVAÇÕES

No fim do esquema chego à conclusão que a arquitectura que eu procuro é uma arquitectura que cruza mundos. Os vários mundos que compõem a circunstância em que vou intervir, a circunstância que interpretei pela mirada. Interessa-me desde logo o(s) modo(s) com essa circunstância pode informar, ou se pode transformar no elemento generativo da forma, da arquitectura. Agrada-me profundamente a ideia de que, para se inscrever no lugar ela (a arquitectura) tenha, também, que ser feita de mundos. Assim, para mim, a fronteira entre a minha arquitectura e o entorno não é o limite, mas limites: são diferentes níveis que se vão habitando de formas diferentes e que se permeiam, se intersectam. Esses níveis são distâncias, com sabores diferentes. É essa multiplicidade que me importa estudar.

O DOCUMENTO ANTERIOR tinha precisamente a ver com a concepção da mirada, de um mundo feito de mundos, possivelmente (fica a esperança) conciliáveis pelo projecto. Questionava a importância de pensar as várias barreiras/níveis que ligam esses mundos mirados e de que forma o projecto (reconhecendo a impossibilidade de criar um todo sem limites) pode intervir – ser mais um desses mundo ou instalar-se neles, como elemento (re)conciliador.

